JOURNAL des africanistes

Tome 84 Fascicule 2

Ethnomusicologie et histoire

VISIT…

LANZAROTE
Caliente.com

DIRECTEUR DE RÉDACTION
Luc Pecquet

COMITÉ DE RÉDACTION
Catherine Baroin, Julien Bondaz, Jean Boutrais, Élisée Coulibaly, Maris-Luce Gélard, Suzanne Lallemand, Olivier Langlois, Françoise Le Guennec-Coppens, Luc Pecquet, Claude-Hélène Perrot, Élodie Razy, Christian Seignobos, Maria Teixeira, Fabio Viti

COMITÉ SCIENTIFIQUE
Abdoulaye Bara Diop, Françoise Héritier, Lluis Mallart Guimera, Elikia M'Bokolo, David Parkin

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION
Luc Pecquet

RESPONSABLES DES COMPTES RENDUS
Julien Bondaz, Luc Pecquet

MISE EN PAGES
Blandine Favier

Journal des africanistes

TOME 84 - FASCICULE 2

Résumé

Les musiques du Sud-Est Cameroun, reflets d'une histoire mouvementée

En questionnant une musique africaine de tradition orale dans une perspective historique, le présent article propose une étude de changements culturels dans laquelle la musique elle-même et ses pratiques deviennent sources d'information concernant l'histoire de la société étudiée. Les outils méthodologiques de cette recherche rassemblent plusieurs perspectives et se fondent sur la systématique musicale, la catégorisation du patrimoine musical, des considérations anthropologiques et des connaissances historiques transmises oralement. La perspective diachronique est ici enrichie par l'étude du contact culturel, c'est-à-dire la manière avec laquelle une société intègre (ou non) des caractéristiques musicales d'une autre. Une démarche fondamentale consiste à séparer ce que les musiciens disent des changements de leur musique et ce que l'observation de leur pratique et l'analyse des spécificités musicales permettent de comprendre. Ainsi, l'interrogation des aspects formels de la musique – et non pas des répertoires d'ordre historique – fournit des informations sur les dynamiques des relations interethniques. Le présent article fournit une étude de cas approfondie de la circulation d'un rituel de circoncision et de sa formule polyrythmique entre les Pygmées Baka et leurs voisins au Sud-Est Cameroun.

Mots-clés : Ethnomusicologie, méthodologie, analyse formelle, rituel de circoncision, Pygmées Baka, Bangando, Kwelé, Nzimé.

Abstract

Music in South-East Cameroon, reflections of an eventful history

Through the investigation of an orally transmitted African music in a historical perspective, this article offers a study of cultural change in which the music itself and its practice become sources of information about the history of the society. The methodological devices of this research bring together several perspectives and are based on musical systematics, the categorization of the musical universe, anthropological considerations, and orally transmitted historical knowledge. The diachronic perspective is here enrichened by the study of culture contact, i.e. the ways a society integrates (or not) musical features from another one. A fundamental approach consists in considering independently what the musicians say themselves about changes in their music and what the observation of their actual practice suggests through the analysis of musical features. Thus, the questioning of the formal aspect of music – and not of musical repertoires recalling history – provides informations on the dynamics of interethnic relationships. This article provides an indepth casestudy about the circulation of a circumcision ritual and its related polyrhythmical formula among the Baka Pygmies in South-East Cameroon and their neighbours.

Keywords : Ethnomusicology, methodology, formal analysis, circumcision ritual, Baka Pygmies, Bangando, Kwelé, Nzimé.

LES MUSIQUES DU SUD-EST CAMEROUN, REFLETS D'UNE HISTOIRE MOUVEMENTÉE[1]

SUSANNE FÜRNISS
ETHNOMUSICOLOGUE, CNRS, UMR 7206
ÉCO-ANTHROPOLOGIE ET ETHNOBIOLOGIE

LA MUSIQUE COMME VECTEUR DE CONNAISSANCES HISTORIQUES

L'interdisciplinarité est le pain quotidien de tout ethnomusicologue, consommateur de théories et de méthodes linguistiques, anthropologiques, historiques, acoustiques... L'ethnomusicologie n'en est pas à ses premiers pas comme productrice de connaissances et de méthodes (Boilès & Nattiez 1977 ; Molino 1995 ; Arom & Alvarez-Pereyre 2012 ; Rappoport 2009), mais force est de constater que son rayonnement effectif dépasse rarement les disciplines voisines que sont la musicologie et l'ethnologie. Pourtant, avec un travail à l'intersection entre le fait social, la technicité de la musique et la valeur symbolique de l'ensemble, l'ethnomusicologue doit pouvoir apporter pleinement des connaissances spécifiques à un ensemble plus vaste de disciplines. C'est ce qui amène Alvarez-Pereyre (2003) à insister sur *L'exigence interdisciplinaire* qui inclurait l'approche ethnomusicologique dans les recherches en Sciences Humaines.

L'intégration de la musique dans des programmes de recherche dont l'objet est d'apporter des éclairages sur l'histoire des populations d'Afrique centrale et leur inscription dans l'espace, est une reconnaissance des évolutions méthodologiques récentes en ethnomusicologie africaniste et de la réorientation des problématiques de certaines recherches françaises dans le domaine[2]. En effet, l'ethnomusicologie est en passe d'emboîter le pas à la linguistique dont Serge Bahuchet écrivait en 1996 :

> En l'absence de témoins archéologiques, la linguistique reste l'un des seuls outils permettant de reconstituer le passé, en particulier si l'on compare le vocabulaire de groupes différents et si l'on étudie les mécanismes d'emprunt. (Bahuchet 1996 : 98)

1. Je remercie Sylvie Le Bomin, Marie-Françoise Rombi et Hervé Chagnioux pour leur relecture attentive et les conseils judicieux pour l'amélioration du présent texte.

2. Sylvie Le Bomin a participé au programme ACI Prosodie *Histoire et diversité génétique des Pygmées d'Afrique centrale et de leurs voisins*, dirigé par Évelyne Heyer, 2004-2008. Elle était rejointe par Susanne Fürniss et Magali De Ruyter dans le programme non thématique 2005 ANR-05-BLAN-0400-01 *La mobilité ancestrale face à la percée des routes forestières en Afrique centrale : le cas des chasseurs-cueilleurs pygmées* dirigé par Serge Bahuchet, 2006-2009. Ce dernier a financé les deux missions de terrain à l'origine des données exposées ici.

Comme on le verra par la suite, l'étude de la musique et de ses pratiques peut être une voie pour dégager des témoignages de contacts ou d'événements se situant dans le passé – hors portée du discours explicite. La notion d'histoire renvoie donc ici de façon très souple aux événements du passé et aux changements culturels, géographiques ou sociaux, c'est-à-dire à la dynamique conditionnée par des événements marquants ou impulsée par les interactions qu'une culture entretient avec l'ensemble du tissu social et ethnique dans lequel elle s'inscrit.

La dimension historique a fait partie des premières recherches en ethnomusicologie (Schneider 1934 ; Schaeffner 1936 ; Sachs 1943), mais il fallut attendre 1967 pour que soit fondé, au sein de l'International Council for Traditional Music (ICTM), le Studygroup Historical Sources of Traditional Music (Ziegler 2010). Il concernait à ses débuts essentiellement les musiques populaires européennes à travers l'étude de sources écrites, de l'iconographie et de témoins matériels tels que des artéfacts représentant des musiciens. En 1986, le Séminaire Européen d'Ethnomusicologie a été consacré à ce propos (Lieth Philipp 1989), ouvrant vers des terrains extra-européens et des cultures de tradition orale. Ce n'est qu'en 2005 qu'est publié un premier texte de fond, « Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ? » (Rice 2005). La perspective est clairement énoncée : il s'agit toujours de l'histoire des musiques, c'est-à-dire du changement qu'elles ont pu opérer et des événements ou motivations qui y ont conduit.

Un renversement de la perspective s'annonce avec le colloque « Mémoire, traces et histoire dans les musiques de tradition orale », en 2008, dont les Actes sont publiés dans les *Cahiers d'Ethnomusicologie* 22 (2009). Au centre des préoccupations se situent les « fonctions historiennes de la mémoire et de l'oralité musicales » (Aubert & Charles-Dominique 2009 : 11) ; en d'autres termes, les musiques de l'oralité, dont plusieurs musiques africaines, sont interrogées comme supports de la mémoire sociale et collective. La plupart de ces publications posent la question de l'historicité des musiques et les auteurs interrogent la fonction des pratiques, les instruments, les contextes et les enseignements véhiculés par les paroles chantées.

Cependant, rares sont les auteurs qui interrogent également la musique elle-même, et plus rares encore ceux qui mettent l'analyse musicale au service de la reconstition de l'histoire des populations, comme le font Voisin & Cloarec-Heiss (1995) pour les Banda de RCA sur la base de données linguistiques et ethnomusicologiques.

Le présent article se compose de deux parties : la première pose les fondements théoriques et méthodologiques mis en œuvre dans la seconde qui, quant à elle, présente un cas particulier d'emprunt et de circulation de musiques rituelles au Sud-Est camerounais.

Le patrimoine musical : un lieu d'identité et de mémoire collectives

De quoi s'agit-il ?

« La musique » est une notion vaste qui recouvre des domaines variés mais complémentaires, voire concomitants. C'est, tout d'abord, la systématique musicale, c'est-à-dire le langage musical avec ses règles qui définissent l'agencement des sons dans le temps. La mise en sons est effectuée soit par des instruments de musique, soit par la voix, et pour ces deux types de sources sonores, il existe plusieurs techniques de réalisation. La matérialité des instruments diffère en termes de morphologie, de facture et de matières utilisées, qui sont autant de paramètres observables ayant une incidence directe sur le son. Enfin, la musique n'existe pas sans sa réalisation en un lieu et à un moment précis. Associée ou non à la danse et à une mise en espace particulière, cette réalisation lie étroitement la notion de musique à celle de la performance.

Qu'il s'agisse de musiques de divertissement, de manifestations de l'organisation sociale ou relevant du domaine religieux, c'est la combinatoire de ces paramètres qui confère à la musique son sens dans le contexte des musiques traditionnelles africaines. Sa forme sonore renvoie à la symbolique spécifique dont telle ou telle musique est porteuse, et qui peut se nicher dans chacun des domaines mentionnés ci-dessus. C'est donc dire que ces différents domaines mobilisent autant de paramètres susceptibles de représenter l'identité non seulement d'un répertoire mais aussi, le cas échéant, d'un groupe social, voire d'une culture musicale toute entière.

Catégorisation musicale

Dans les musiques africaines, l'articulation entre le musical et ses significations sociale et symbolique s'exprime dans la relation entre les répertoires qui constituent le patrimoine musical et les contextes de leur réalisation. À partir de l'étude d'une trentaine de cultures, Simha Arom et ses collègues constatent dans leur article « La catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale » :

> L'expérience acquise sur le terrain montre que chaque communauté ordonne les pièces qui composent son patrimoine musical en un certain nombre *d'ensembles*. La *pertinence culturelle* de ces ensembles est attestée par un nom spécifique et par le fait que chacun est lié à une ou plusieurs circonstances et/ou fonctions précises. Il en découle que l'organisation vernaculaire de ce patrimoine obéit nécessairement à une articulation cohérente.
>
> On peut se poser la question de savoir si – et dans quelle mesure – il y a corrélation entre cette classification vernaculaire et des caractéristiques d'ordre musical. En effet, notre propre expérience permet d'affirmer que le recoupement des données concernant les

> circonstances d'exécution avec les ensembles de pièces qui leur sont attachés et leurs dénominations respectives dans la langue autochtone fait apparaître la prépondérance des paramètres musicaux quant à la discrimination des catégories vernaculaires qui forment le patrimoine musical d'une communauté. (Arom *et al*. 2008 : 274)

Le patrimoine musical regroupe *toute* expression musicale d'une culture, des berceuses et jeux chantés aux cérémonies collectives des rituels d'initiation en passant par les épopées, les danses de divertissement et les chants de travail. Lui est associé l'ensemble des instruments de musique par lesquels la musique est réalisée.

Le travail sur le matériel musical permet de dégager des relations très variées entre musique, société et symbolique, comme en témoignent les patrimoines musicaux banda gbambiya et aka de Centrafrique, et baka et ouldémé du Cameroun (*op. cit*. : 298-311). Ces relations mettent en lumière nombre de préoccupations de la société bien souvent non conceptualisées. Ainsi, chez les Banda Gbambiya, l'étude musicale révèle que les répertoires musicaux relevant du monde féminin et enfantin se distinguent des autres répertoires collectifs ou masculins sur la base de leur métriques (Le Bomin 2000). Les répertoires aka font apparaître une distinction entre les rituels de chasse et leurs musiques en fonction des techniques de chasse utilisées (Fürniss 2012a). La polyvalence des répertoires rituels baka renvoie à la proximité des fonctions symboliques propres aux rituels *(ibid.)*. Enfin, les Ouldémé structurent la quasi-totalité de leurs musiques en fonction du calendrier agricole (Arom *et al.* 2008). À une échelle plus vaste, la comparaison de plusieurs dizaines de patrimoines musicaux du Gabon et leur traitement selon une méthode phylogénétique a révélé le regroupement des patrimoines en deux groupes, selon que les sociétés sont matrilinéaires ou patrilinéaires (Le Bomin *et al.* à paraître).

Dynamique, innovation, évolution

La catégorisation musicale repose sur une méthode comparative intraculturelle, c'est-à-dire qu'elle met en paradigme les répertoires qui composent le patrimoine musical à un moment donné, *hic et nunc*. Cette méthode permet de décrire chaque répertoire et de déterminer à la fois ses spécificités formelles et ce que, d'un point de vue musical, il partage avec la majorité des autres répertoires.

C'est ainsi que peuvent se dégager des « intrus », c'est-à-dire des répertoires ayant des caractéristiques particulières très différentes des autres. Comme cela a été le cas dans l'exemple développé ci-dessous, le constat des particularités formelles remarquables d'un répertoire musical peut être le point de départ d'une recherche d'ordre historique.

Les échelles de temps d'une telle recherche sont variables, allant de l'observation des innovations sur une génération – et même sur des périodes plus courtes, dans le cas de modes plus ou moins éphémères – à des siècles. En effet, tout comme le patrimoine musical est un lieu de mémoire (Charles-Dominique 2009), il est aussi un lieu de négociations d'identité et un laboratoire de créations (Fürniss & Joiris 2011). À ce titre, il accueille des innovations et – au cas où celles-ci auraient été adoptées par la communauté et transmises aux générations suivantes – il porte en lui les traces de cette dynamique culturelle. Qu'il s'agisse de création de nouvelles musiques ou de changements – forcés ou volontaires – suite au contact interculturel, les dynamiques laissent des traces dans le langage musical[3]. Les vitesses de changement n'étant pas les mêmes pour toutes les composantes d'ensembles culturels complexes (système musical, langue des chants, nature, matière et forme des instruments, symbolique de la pratique, contexte social de performance, etc.), la musique peut également être un indicateur d'états antérieurs de la culture (Le Bomin *et al.* à paraître).

Comment interroger la musique ?

Musique, anthropologie et littérature orale

Il existe plusieurs manières d'approcher les musiques de tradition orale, qui – selon une orientation plus musicologique ou plus anthropologique – situent au centre de leurs préoccupations tantôt le langage musical et ses règles, tantôt le sens de la pratique musicale pour la société et l'équilibre entre l'individu et le groupe. Les diverses dénominations des disciplines qui prennent en charge ces traditions – « ethnomusicologie » ou « anthropologie de la musique » – en témoignent. Cependant, dans leur introduction au numéro spécial de *L'Homme* dédié à la musique (2004, vol. 171-172), Bernard Lortat-Jacob et Miriam Rovsing-Olsen insistent sur l'égalité entre « Musique *et* Anthropologie » au détriment de la subordination de la musique à l'anthropologie tel que l'exprime le terme d' « Anthropologie *de* la musique » (2004 : 9).

À ces deux disciplines se joint une troisième – pour ne citer que celles qui sont le plus proches de l'objet musical et qui apportent des connaissances à la perspective historique invoquée ici. Il s'agit de l'ethnopoétique, qui prend en charge les contenus et la forme littéraire des paroles des chants, des épopées et des récits généalogiques. Ceux-ci sont bien souvent réalisés à travers une expression musicale concomitante et indissociable. Le contenu littéraire des expressions vocales au sein de ces répertoires

3. Le rapprochement entre création et emprunt en tant que processus d'innovation a été traité de manière approfondie dans Bornes-Varol & Fürniss (2011). Pour d'autres exemples, et la théorisation du transfert des méthodes de la linguistique du contact à l'ethnologie et à l'ethnomusicologie, cf. Bornes-Varol (2011).

musicaux d'ordre historique est bien évidemment un important réservoir de connaissances renseignant sur les généalogies, les migrations, les lieux et les coutumes du passé[4].

Cependant, bien que les épopées et les généalogies contribuent à l'émergence d'une temporalité historique, comme le souligne Charles-Dominique (2009 : 25-26), elles renvoient plutôt à une « histoire idéologique » puisqu'elles sont au service de l'autoreprésentation d'une société ou d'un groupe dominant qui oriente l'histoire officielle. Cette question du positionnement identitaire devra aussi être posée plus loin dans le cadre non pas d'une historiographie officielle formalisée, mais de commentaires explicitant des changements culturels (cf. *infra* Circulation de rituels).

Être attentif au fait sonore. Analyser la musique

Le présent article illustrera le fait que la musique elle-même peut devenir source d'information et point de départ d'une recherche historique. Interroger la musique, c'est renvoyer inévitablement à la notion d'analyse musicale. Considérer le système musical comme élément constitutif de l'étude des musiques traditionnelles est une spécificité qui distingue la recherche française de la majorité des recherches ethnomusicologiques menées ailleurs, notamment Outre-Atlantique.

Lortat-Jacob & Rovsing-Olsen (2004 : 8) déplorent la non-prise en compte des recherches ethnomusicologiques par nombre d'anthropologues. Bien avant eux, Alagoa a formulé la réticence des historiens à considérer la musique : « [...] le chant provoque, au départ, une inhibition chez l'historien qui le considère vraisemblablement comme la chasse gardée du musicologue » (Alagoa 1972 : 177)[5]. Pourtant, la sensibilité et l'ouverture d'esprit envers le sonore – ses principaux « ingrédients » et principes organisationnels – sont à la portée de tout observateur attentif. Repérer qu'un chœur répond à un soliste, compter le nombre d'instruments et identifier leurs types, voir qu'un chœur d'hommes répond à un chœur de femmes, voir qu'un seul tambour est frappé avec des baguettes, alors que les autres sont frappés des mains... sont en effet des critères d'ordre musical identifiables sans formation musicale particulière. Il s'agit des paramètres musicaux externes. Ils sont *visibles* et, à ce titre, observables par une personne sensibilisée à leur importance.

4. Pour la région et le sujet qui nous concerne ici, cf. à titre d'exemple Alexandre 1974, Binam Bikoi 2007, Bopda 2001, Boyer 1988, Dampierre 1987, Eno Belinga 1965, Ollomo Ella 2011, Zwè Nguéma, Pepper & De Wolf 1972.

5. Peut-on y lire la force d'une éducation « à l'Occidentale » qui divise les gens en « musiciens » et « non musiciens » et qui donne droit au chapitre dans le domaine de la musique seulement à celui qui a appris à la lire et l'écrire ? Force est de constater que nombre d'ethnologues « non musiciens » ferment pour ainsi dire leurs oreilles et détournent leur attention de l'objet sonore, parce que, disent-ils, « je n'y comprends rien ».

En revanche, le travail de l'analyse musicale à proprement parler – l'analyse des paramètres musicaux internes qui sont seulement *audibles* – ne peut être fait que par celui qui en maîtrise les outils pratiques et conceptuels. Il permet d'aller bien au-delà d'une observation attentive et d'interroger de manière détaillée[6] le langage musical mis en œuvre.

C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de s'appuyer sur un socle disciplinaire ethnomusicologique fort pour pouvoir apporter des données solides aux projets interdisciplinaires traitant de questions qui transcendent le seul domaine du patrimoine musical. Dans cette perspective, le langage musical peut être considéré comme un axe pertinent autonome dont il s'agit ici d'écouter l'histoire.

Séparer le dire du faire

Que l'on étudie la musique pour mettre au jour l'identité musicale d'une culture traditionnelle donnée ou pour dégager des traces de son histoire, un point méthodologique s'impose : il est indispensable de traiter indépendamment le discours sur la musique et l'expression musicale formelle. Quand on interroge la musique et sa pratique, on n'interroge pas le musicien et sa conceptualisation à travers la verbalisation, mais le matériau musical et les conditions de sa mise en œuvre. La force de la méthode réside dans le fait de ne pas appuyer l'étude uniquement sur le *dire* des détenteurs du savoir – tel qu'on y accède à travers des enquêtes et leur discours direct –, mais aussi, séparément, sur leur *faire,* pour ensuite mettre les deux en perspective (Arom & Fernando 2002).

La nécessité de séparer ce que les tenants d'une tradition *disent* de ce qu'ils *font* est une des conséquences directes du travail de catégorisation mentionné plus haut. La mise en perspective de ces deux expressions, de natures différentes, permet de bien différencier d'une part, les spécificités culturelles véhiculées par le système musical et, d'autre part, l'usage qu'en font les tenants de la tradition. Les règles qui sous-tendent la construction musicale sont autant le produit spécifique et identitaire d'une culture que le discours des musiciens. Il s'agit là de deux plans complémentaires de mise en œuvre de l'identité culturelle.

Deux approches de la diachronie

La recherche de traces dans les musiques d'aujourd'hui

D'un point de vue méthodologique, l'interrogation de la musique dans une perspective historique est à rapprocher de l'étude des changements culturels des sociétés de tradition orale. Avec les outils conceptuels décrits

6. L'analyse musicale étant une approche foncièrement occidentale, il est important de l'ancrer dans la catégorisation endogène (Voir *supra*, « Catégorisation musicale »).

jusqu'ici, on peut envisager une étude diachronique qui prend comme point de départ la synchronie, c'est-à-dire la musique telle qu'elle est pratiquée au moment de la recherche. Avec la recherche de traces, c'est-à-dire, dans ce cas précis, d'éléments formels qui renvoient à des états antérieurs de la société ou à des contacts qu'elle a eus au cours de son histoire, la perspective diachronique est prise en charge par l'étude synchronique des données. La catégorisation musicale, menée dans une perspective qui tient compte de l'inscription d'une culture dans son tissu de relations interethniques actuelles ou anciennes, permet alors d'aborder des questions d'ordre historique et l'évolution culturelle à partir de l'observation en synchronie des dynamiques à l'œuvre.

Ainsi, l'interrogation de l'aspect formel des musiques – et non pas celle de répertoires musicaux d'ordre historique – apporte des informations sur les relations interethniques qui s'ajoutent à celles exprimées dans les mythes et discours des détenteurs des savoirs traditionnels. Comme l'a écrit Sylvie Le Bomin dans la conclusion de sa thèse (2000), les paramètres musicaux deviennent alors autant de marqueurs pour établir des parentés ou des ruptures entre des cultures qui se côtoient ou qui se sont côtoyées à un moment donné de leur histoire (Voisin & Cloarec-Heiss 1995 ; Le Bomin 2004b).

L'étude détaillée des pratiques rituelles et musicales, dans la perspective des stratégies d'identification d'une culture par rapport à une autre, ajoute à la question de la transmission verticale, diachronique, celle de la transmission horizontale, synchronique. Les dynamiques observées à court terme, et leurs incidences tant sur le plan musical que sur les plans social et symbolique, permettent alors d'inférer des processus de changement et de proposer des hypothèses quant à une évolution plus longue du patrimoine musical.

La comparaison de corpus musicaux d'époques différentes dans les archives sonores

On pourrait opposer à l'approche de la diachronie par le biais de la synchronie sa part obligatoirement hypothétique, par manque de documents sonores ou audiovisuels de comparaison. Une étude dans le domaine des changements du langage musical devrait, en effet, disposer d'un point historique de référence (A) auquel comparer la situation ultérieure ou actuelle (B). Dans le domaine de la musique, expression sonore éphémère, nous sommes tributaires de la technologie et de ses progrès. Faute de pouvoir entendre comment une musique a sonné dans l'histoire, il est difficile de dire comment elle a évolué, que ce soit du point de vue des sonorités ou de celui du langage musical.

Or, les caractéristiques intrinsèques de la matière sonore ne sont accessibles que depuis un peu plus d'un siècle. Découvert simultanément par Charles Cros en France et par Thomas Edison aux États-Unis, le

phonographe, mis au point par ce dernier en 1878, a permis, dès la fin du XIX[e] siècle, de réaliser les premiers enregistrements de musiques traditionnelles. La création d'archives sonores (Vienne 1899, Berlin et Paris 1900, Londres 1905, Saint-Pétersbourg 1908) a contribué à la constitution d'importantes collections d'enregistrements dès les débuts de la technologie de fixation du son. Les technologies évoluant, les supports étaient malheureusement rapidement obsolètes et les enregistrements n'étaient plus, ou que très difficilement, accessibles. Les récentes avancées technologiques du son numérique rendent à nouveau possible d'écouter et d'étudier ces enregistrements qui nous permettent aujourd'hui d'imaginer comment ces musiques ont sonné il y a un siècle. Grâce à ces enregistrements d'archives, on constate un essor des études archivistiques dans le domaine de l'ethnomusicologie[7], car il devient possible d'effectuer des études diachroniques non seulement dans le domaine des répertoires, mais aussi dans celui de la systématique musicale.

On ne peut pas parler, bien sûr, d'une profondeur historique très importante, car on n'a pas plus de trois à quatre générations de recul. Mais il est indéniable que l'observation des changements durant le siècle dernier – dont on connaît l'importance des bouleversements culturels pour bien des sociétés de tradition orale – permet d'extrapoler des processus de dynamiques et d'évolution culturelles.

Ce type de recherche est encore récent dans le domaine africaniste français. Le lecteur trouvera les premières recherches dans le présent *Journal* (cf. les articles de Madeleine Leclair et Claire Lacombe dans ce numéro), ainsi que dans Le Bomin (2004a), Lechaux (2015) et Fürniss (à paraître).

Que peut donc raconter la musique sur la marche des cultures à travers le temps et l'espace ?

Que sait-on de l'histoire des sociétés africaines grâce au travail sur la musique ? Plus précisément : quelles connaissances historiques spécifiques l'étude de la musique et de sa pratique ont-elles livrées ? Telles sont des questions que l'on peut désormais poser. En partant de l'étude des répertoires, des instruments et de leurs dénominations, du système musical, de la symbolique de la pratique musicale, ou encore des thématiques traitées dans les paroles des chants, les articles du présent *Journal des Africanistes* donnent quelques réponses à partir de terrains et de problématiques différents.

7. À titre d'exemple non exhaustif : Ziegler (2006), Hirigoyen (2012), ainsi que les numéros 4 et 5 de la *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* (2010 et 2011).

La prise en compte séparée de ce que les musiciens *font* et de ce qu'ils *disent* de leur musique permet de mettre en perspective des plans identitaires complémentaires qui peuvent exprimer des positionnements variables en fonction du contexte. En effet : que laisse-t-on entendre de soi ? Il n'est pas rare de constater que la musique et sa pratique racontent une autre histoire que celle qu'expriment les détenteurs de la tradition. C'est dans l'écart entre les deux que se niche l'apport de la présente démarche. Ainsi, peuvent se révéler des contacts anciens à travers des emprunts ou des traces de migrations dont le discours ne fait plus état ou qu'il souhaite occulter (cf. l'article de Maho Sebiane dans ce numéro). L'analyse du langage musical peut mettre en lumière des constantes alors que les discours prônent des ruptures (cf. l'article de Hugo Ferran dans ce numéro), ou encore – au contraire – démontrer des innovations ou des partages avec d'autres cultures là où le matériau musical est revendiqué comme « traditionnel » et « authentique » (Gabry-Thienpont 2013).

Que dit la systématique musicale sur les contacts que la culture a connus dans son histoire ? Nous verrons, avec l'étude de cas présentée ci-après, que les résultats de l'analyse formelle du langage musical peuvent raconter une autre histoire des relations interethniques que celle qui est transmise verbalement par les tenants de la culture.

SYSTÉMATIQUE MUSICALE *VERSUS* REPRÉSENTATION DISCURSIVE

Les Pygmées et leurs voisins

Les recherches ethnomusicologiques en Afrique centrale dans lesquelles s'inscrit le présent article étudient conjointement les langages musicaux, les généalogies et les récits de migration des sociétés dites pygmées et celles de leurs voisins[8]. Elles élargissent en cela les recherches initiées par Serge Bahuchet qui insiste sur la nécessité de l'interdisciplinarité dans ce domaine géoculturel précis :

Pour comprendre les relations entre les divers groupes pygmées d'Afrique [...] et l'origine de leurs relations avec les agriculteurs, d'autres disciplines doivent intervenir : archéologie, anthropologie, écologie. En effet, une discipline est impuissante à *elle seule* à reconstruire un processus historique, et seule la conjonction d'approches différentes le permettra (Bahuchet 1996 : 98).

8. Outre les programmes mentionnés dans la note 1 : Programme CORUS 6144 *Patrimoines musicaux et Sociétés (Gabon/Sud Cameroun)*, Ministère des Affaires Étrangères, dirigé par Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbot, 2007-2012.

En toute logique, il a donc aussi intégré des éléments musicaux dans son étude ethnologique et linguistique comparative dégageant une origine commune des groupes pygmées aka de Centrafrique et baka du Cameroun (Bahuchet 1992 : 310-343, 1996 : 103)[9].

Serge Bahuchet (1993) a également dégagé un paradigme de recherche désormais largement adopté, à savoir celui de ne pas se focaliser uniquement sur une société pygmée, mais de considérer cette dernière dans ses relations avec ses voisins non-pygmées. En effet, compte tenu de la cohabitation et de l'étroite interaction entre sociétés pygmées et sociétés voisines sur un territoire partagé, il est indispensable de situer la recherche sur l'une d'elles dans le questionnement plus vaste de négociations identitaires au sein du réseau social dans lequel elle s'insère.

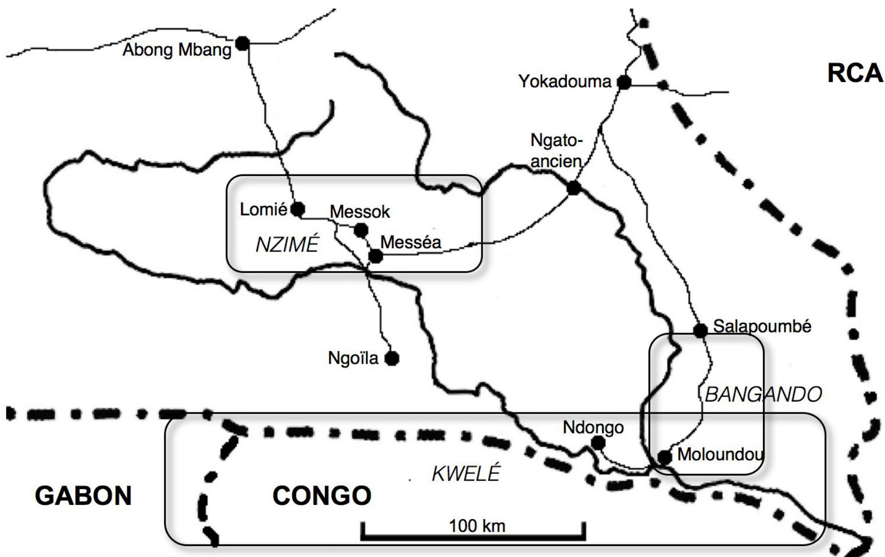
Les interrelations entre les Pygmées et leurs voisins mènent à des stratégies culturelles différentes[10], allant – en ce qui concerne la musique – d'une relative étanchéité des patrimoines musicaux à la pratique commune de rituels initiatiques (Fürniss 2014). Ces stratégies s'expriment dans l'activité musicale en tant que pratique sociale, dans les répertoires musicaux et leur articulation avec le contexte social et symbolique, mais aussi dans le langage musical lui-même. Du point de vue des mécanismes de positionnement identitaire, connaître les processus de réorientation et de recomposition d'un patrimoine musical pygmée en fonction des différents voisins renseigne sur les phénomènes d'adaptation et d'innovation, ainsi que sur les processus de transferts culturels (Bonhomme *et al.* 2012 ; Fürniss & Joiris 2011).

L'interaction entre cultures musicales pygmées et cultures voisines révèle que certaines musiques sont pratiquées par le seul groupe « propriétaire » du répertoire, et que d'autres sont jouées ensemble par des membres des différents groupes en contact. Certaines musiques portant un même nom et ayant une même fonction sont partagées, mais elles sont pratiquées par chacun des groupes individuellement. Et d'autres musiques ont explicitement été empruntées (Bonhomme *et al.* 2012 ; Demolin 1990 ; Fürniss & Lussiaa-Berdou 2004 ; Fürniss 2008, 2011a et b ; Le Bomin & Mbot 2011, 2012a et b ; Turnbull 1961).

9. Bien que n'étant pas ethnomusicologue lui-même, Bahuchet a inclus dans son étude lexicale les noms des instruments de musiques, des danses et des rituels, ainsi que la terminologie relative à la technique de chant et à la polyphonie.
10. Un dossier très complet a été consacré à cette question au *Journal des Africanistes* 82 (1-2) : *Identités « pygmées » dans un monde qui change : questions et recherches actuelles*, 2012.

Baka, Bangando, Kwelé et Nzimé

Le Sud-Est camerounais dont il sera question ici est une région habitée par plusieurs populations, parmi lesquelles les Baka sont largement majoritaires d'un point de vue démographique. Ils y côtoient étroitement plusieurs autres populations avec lesquelles ils partagent un grand nombre d'activités économiques et sociales. Dans l'extrême sud-est du pays, les Baka vivent soit avec des Kwelé, soit avec des Bangando (cf. carte). Comme on le verra plus loin, nous devrons également considérer les Nzimé vivant plus de 200 kilomètres plus au Nord-Ouest et auprès de qui une partie des Baka a migré à la fin du XIX[e] siècle. Bien que les membres de ces sociétés entretiennent des relations de pseudo-parenté avec les nombreuses obligations mutuelles qui en résultent (Joiris 1997/98 et 2003 ; Rupp 2011), les Baka se trouvent largement dans une situation d'infériorité, dominés socialement par leurs voisins.



Carte 1 : Zone d'habitation des Baka au sud-est du Cameroun. Les carrés indiquent les zones ou vivent les autres groupes ethniques prises en compte ici.

Selon mes enquêtes, Baka, Kwelé, Bangando du Cameroun ne connaissent pas de répertoire musical ou poétique relatant leurs origines sociales et géographiques. Alors qu'il y a des témoignages d'une épopée kwelé au Gabon (Le Bomin & Mbot 2012 : 287), mes enquêtes n'ont révélé aucun indice pour une existence ancienne d'une telle littérature orale dans la région étudiée

et qui aurait aujourd'hui été abandonnée[11]. En revanche, les Nzimé ont une importante épopée, Mpomo, dont le contenu retrace leurs origines mythiques et pose les structures fondamentales de la société[12] (Binam Bikoi 2007).

Théorisation des interactions musicales : pratiquer ensemble, partager, emprunter

Les inventaires des répertoires musicaux de chacune des populations de la région, nous l'avons développé ailleurs (Fürniss 2011b), font apparaître que malgré une forte étanchéité certains répertoires sont pratiqués par deux ou plusieurs groupes :

> Une étude plus fine des pratiques dans le contexte interethnique spécifique de l'extrême sud-est du Cameroun nous oblige à opérer la distinction primordiale entre *pratiques partagées* et *pratiques empruntées*. (*op. cit.* : 271)

Toutefois, le regard se différenciant au fil de l'intégration de nouvelles connaissances, cette distinction demande encore à être affinée[13]. Le travail de mise en correspondance entre les éléments culturels des trois sociétés étudiées – baka, bangando et kwelé – fait apparaître la nécessité de paramétrer finement dans ce contexte, ce qui est signifié par le terme de « pratique musicale ». Dans son utilisation courante, cette expression est quelque peu ambiguë en ce qu'elle renvoie tant à la performance au cours de laquelle une musique est réalisée qu'au répertoire musical mis en œuvre. Il sera utilisé ici dans le sens de la réalisation adéquate d'une musique, fondée sur des compétences techniques et la maîtrise de ses éléments et de leur enchaînement.

Que signifie « partager » une pratique ? Dans le *Trésor de la Langue Française informatisé*[14], on lit pour ce verbe la définition suivante : « Prendre part à ; posséder en commun avec quelqu'un ». Cette définition

11. Le Bomin et Mbot (2012) mentionnent l'emprunt par les Pygmées Koya des Kwelé du Gabon de la harpe-cithare *engue* qui accompagne des épopées (cf. Epelboin *et al*. 2006). De même, Siroto mentionne un répertoire de chants chez les Kwelé vivant au Sud de la Dja, des deux côtés de la frontière entre le Gabon et le Congo : « Oral tradition tends to be informal, except where it is embodied in the collection of interrelated and transmitted songs calles *esesa*. In these legends, however, historical content is subordinated to dramatic and musical effects » (Siroto 1969 : 65). Les Kwelé entre Moloundou et Ndongo semblent ne pas connaître ce répertoire.

12. Une présentation générale du contenu mise à part, il n'en existe aucune analyse. Selon cette épopée, les Pygmées seraient nés d'une femme de la famille des fondateurs du groupe Konzimé dont ils seraient alors des parents inférieurs (Binam Bikoi 2007 : 118).

13. La réflexion exposée ici a largement bénéficié des discussions très fructueuses au sein de l'équipe « Catégorisation » de mon laboratoire et notamment de celles échangées avec Sylvie Le Bomin, Frank Alvarez-Pereyre et Simha Arom le 21 février 2013, suite à la présentation de S. Le Bomin de son projet de recherche sur l'évolution des patrimoines musicaux du Gabon.

14. Cf. www.atilf.fr, consulté le 6 mars 2014.

regroupe deux types de relation qu'il convient de distinguer dans le contexte géoculturel étudié. On observe au sud-est Cameroun que certaines cérémonies rituelles amènent des Baka à « prendre part » à des rituels appartenant clairement à leurs voisins, tel que *bèkà* ou *dìò*. De même, des Bangando et Kwelé peuvent participer au rituel *ejengì* des Baka. La participation va jusqu'à la co-initiation, ce qui signifie que les participants ne pratiquent pas seulement la musique ensemble, mais aussi tous les actes rituels. Si on peut concevoir que la pratique musicale et rituelle est ainsi « possédée en commun » – tous les participants ont, en effet, acquis une totale compétence musicale et connaissent parfaitement le déroulement rituel –, ceci n'est pas le cas du répertoire musical, ni du rituel en tant que complexe dépassant la seule pratique musicale. L'impossibilité de pouvoir « posséder en commun » ces rituels a déjà été soulignée par Joiris (Joiris 1997-98 : 418; 2003) dans son étude sur les relations entre les Baka, les Bangando et les Kwelé. L'amalgame qui est facilement fait entre la maîtrise conjointe des pratiques et leur propriété supposément commune, repose donc essentiellement sur la frontière rarement conceptualisée entre posséder un savoir-faire et en être le détenteur légitime.

Dans le contexte d'une mosaïque interethnique, la confusion est accrue par le nom que portent certaines pratiques rituelles. Dans le sens propre du terme, il est bien souvent le dénominateur commun entre des pratiques équivalentes qui sont relevées dans des contextes culturels différents. Le rituel *bwiti* au Gabon en est un exemple : il existe dans plusieurs cultures dont certaines se réclament à l'origine de cette pratique initiatique. Dans certains cas, des membres de plusieurs groupes ethniques – dont des Pygmées – le pratiquent ensemble, alors que dans d'autres, le complexe est passé d'une culture à une autre en subissant des modifications. Ces dernières peuvent concerner des éléments de la mise en performance rituelle, mais aussi le panthéon invoqué, voire la finalité même de l'activité spirituelle. Or, le fait que toutes ces pratiques portent le même nom participe d'une identification à un complexe rituel réellement « possédé en commun » par nombre de Gabonais, puisqu'il est largement répandu sur le territoire gabonais (cf. notamment Mary 1983 ; Sallée 1985 ; Le Bomin 2002 ; Bonhomme 2006 ; Mifune 2012 ; Lechaux 2015).

Régionalisation du patrimoine : emprunt du rituel de circoncision *bèkà* par les Baka de l'Ouest

Le point de départ de ma recherche était celui de l'étude de l'emprunt du rituel de circoncision *bèkà* par les Baka de l'Ouest à leurs anciens voisins de l'Est. Il s'agit de la ritualisation collective d'une opération privée autrefois pratiquée sans mise en forme rituelle (Fürniss & Lussiaa-Berdou 2004 ; Fürniss 2008, 2011a). Ce rituel est pratiqué par les Bangando et les Kwelé

dans l'extrême Sud-Est du Cameroun. Les Baka qui vivent dans les mêmes villages participent à cette circoncision ritualisée et se font co-initier sous la direction des chefs rituels bangando ou kwelé. Dans cette zone, ce rituel est unanimement qualifié comme ne faisant pas partie du patrimoine baka.

Cependant, à la fin du XIX^e^ siècle, une partie des Baka a migré plus vers l'Ouest (cf. carte 1) dans une zone occupée principalement par les Nzimé (Leclerc 2012 : 95, 100). Une grande partie des Baka étant restée dans les zones bangando et kwelé, les liens familiaux ont été maintenus. De ce fait, cette migration partielle a initié des déplacements réguliers entre ces zones de part et d'autre du massif forestier situé entre les axes routiers Lomié-Messéa-Ngoila et Yokadouma-Moloundou-Ndongo. Ces zones sont reliées grâce à une piste pédestre ancienne, devenue carrossable seulement à partir de 2006. C'est ainsi que plusieurs rituels ont été « importés » de l'Est dans une zone dont le foyer d'accueil est le village de Messéa. Le patrimoine baka, tant musical que rituel, s'en trouve considérablement enrichi, mais également fortement régionalisé[15].

Une recherche comparative chez les Bangando et Kwelé a été entreprise par la suite, dont seul le versant musical a pu être pris en charge à l'heure actuelle[16]. Les répertoires musicaux des sociétés étudiées, les phénomènes de pratique commune ou séparée de rituels portant un même nom, ainsi que les processus d'emprunt à l'échelle régionale ont déjà été décrits dans Fürniss (2011b). Comme déjà effleuré dans cet article, le paramétrage des parentés musicales met en évidence des écarts entre le dire et le faire et force le constat que, du point de vue formel de l'analyse musicale, la parenté du matériau musical mis en œuvre par les Baka semble s'établir avec une autre culture que celle qui est expressément mentionnée dans le discours des musiciens (*ibid.* : 276). La démonstration en sera faite dans les paragraphes qui suivent.

D'où vient le rythme de la version baka du rituel de circoncision *bèkà* ?

La formule polyrythmique des Baka et ce qu'ils en disent

Les particularités de la formule polyrythmique des Baka ont déjà été discutées en détail ailleurs (Fürniss 2011a et b). Cependant, pour la clarté de la démonstration et la construction de la comparaison terme à terme avec les formules bangando et kwelé, il est nécessaire d'en reprendre ici les éléments essentiels.

Deux tambours accompagnent la danse du *bèkà* baka et ses chants, chacun jouant une figure rythmique asymétrique différente[17].

15. La régionalisation de la culture baka a également été traitée sous l'angle de la création de rituels dans Joiris 1996 et Fürniss & Joiris 2011.
16. Deux missions de recherche d'un mois ont été menées sur ce sujet en 2006 et 2007.
17. Pour l'outillage analytique de la rythmique africaine, cf. Arom 1984 et 1985.

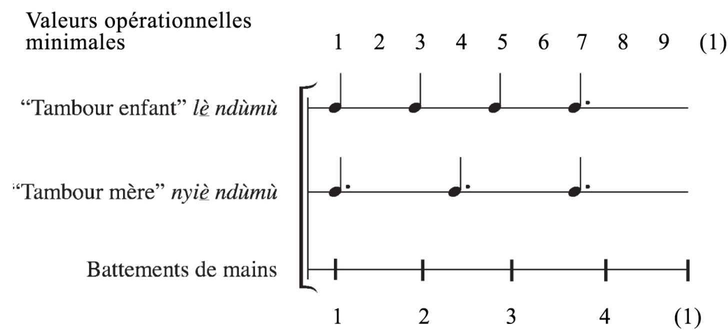


Fig. 1 : La formule polyrythmique des Baka de Messéa.

Le tambour le plus aigu, nommé « enfant », joue une figure rythmique irrégulière, alors que le tambour grave, nommé « mère », présente une figure régulière. Leur combinatoire donne lieu à la formule polyrythmique emblématique de la cérémonie de la circoncision[18]. Contrairement à la figure du tambour « mère » qui est jouée à une baguette et une main, celle de « l'enfant » est frappée avec deux baguettes en bois. Elle résonne donc plus fort et sert comme figure identificatoire du rituel[19].

La formule se déroule sur neuf valeurs opérationnelles minimales sur lesquelles les battements des mains des chanteurs superposent quatre pulsations régulières. Ces pulsations imposent, en effet, au rythme le cadre métrique qui traverse l'ensemble du patrimoine musical baka, à savoir une périodicité de quatre temps ou de ses multiples. Étant isochrones – le temps écoulé entre deux pulsations conjointes est rigoureusement identique –, les quatre pulsations ne coïncident pas avec les neuf valeurs minimales exprimées.

Ce phénomène est le premier indicateur qui confirme que cette formule polyrythmique est exogène et qu'elle a dû être adaptée aux caractéristiques de la musique baka. Les quatre pulsations y sont habituellement subdivisées de manière ternaire, donnant lieu à des formules fondées sur *douze* valeurs opérationnelles minimales. Appliqués à cette formule du *bèkà*, d'une longueur de *neuf* valeurs minimales, on voit qu'il y a incompatibilité entre ces deux principes fondateurs de la métrique baka qui sont la subdivision ternaire de la pulsation et la périodicité de quatre pulsations. Il serait théoriquement possible de poser trois pulsations ternaires sur ce rythme

18. La cérémonie fait appel à plusieurs autres répertoires musicaux sans accompagnement de tambours.
19. On la retrouve jouée à mains nues pour la danse de divertissement *mbala* emprunté auprès des Nzimé. Toutefois, il n'y a pas de confusion avec le *bèkà*, puisque la technique de jeu lui imprime une autre sonorité et qu'elle s'insère dans une autre combinatoire rythmique qui lui confère une *Gestalt* sonore différente.

de neuf valeurs. Cependant, de manière récurrente[20] et sans hésitation, la formule est insérée dans un cadre métrique de quatre pulsations régulières. Ce fait indique clairement qu'un tel cadre métrique est incontournable pour le bon fonctionnement de la musique baka.

Pour expliquer la nature étrangère de la formule de rythme, la démarche évidente de l'ethnomusicologue est de se fonder sur les informations données par les tenants de la tradition. Ainsi, selon les habitants du village de Messéa, l'oncle maternel de l'actuel circonciseur aurait introduit les trois rituels *bèkà*, *èdíò* et *èbùmà* auprès des Baka de ce village il y a environ soixante ans. Depuis, ils les ont transmis à leurs enfants et alliés entre Messok et Ngoïla. *Èdíò* et *èbùmà* auraient été apportés « de l'amont de la Dja », mais le *bèkà* viendrait des Bangando : « Alimé a vu ce rituel chez les Bangando. Il l'a trouvé bien et il l'a enseigné aux Baka de Messéa ».

Ce constat ne peut être corroboré que partiellement par la comparaison des pratiques baka et bangando. Le dispositif rituel, la hiérarchisation et la dénomination des protagonistes, ainsi que certains chants et leurs paroles sont très clairement empruntés ou inspirés de la version bangando du *bèkà* (Fürniss 2011a). La comparaison des formules de rythme qui accompagnent les danses révèle cependant que la formule baka peut difficilement être d'origine bangando. Elle semble plutôt être d'origine kwelé. En voici la démonstration.

La formule polyrythmique bangando : une parenté improbable

La formule polyrythmique bangando – étudiée de près dans deux villages, La Vie et Yenga Tèngè – est constituée de la combinatoire de trois figures de rythme asymétriques dont deux ressemblent à celles des Baka : celle du tambour « enfant » est également irrégulière et celle de la cloche est régulière. La structure interne de la figure du tambour « mère » est identique à celle de la cloche.

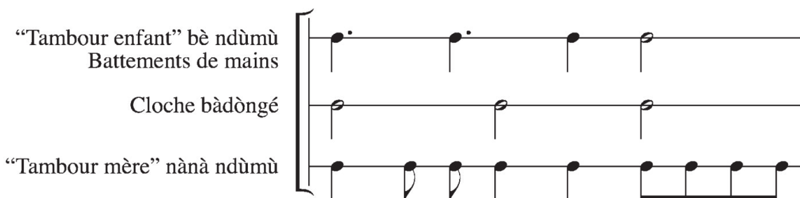


Fig. 2 : La formule polyrythmique bangando des villages de La Vie et Yenga Tèngè.

20. Je l'ai enregistrée sous cette forme en 1999, 2000, 2002, 2006 et 2009 lors de séances de travail dédiées spécifiquement à l'étude de la polyrythmie.

Mais la formule présente une différence fondamentale, puisqu'elle se déroule sur un total de douze valeurs opérationnelles minimales. C'est donc théoriquement une configuration idéale pour correspondre à la métrique baka. Or, pour les Bangando, cette formule est fondée sur une pulsation irrégulière, hétérochrone, puisqu'elle épouse la forme de la figure de rythme jouée par le tambour « enfant ».

Quel serait alors le lien entre les formules baka et bangando ? Sur la base de quel critère pourrait-on établir une parenté entre ces deux formules ? La recherche de traits communs et de similitudes a fait appel à un paramétrage très fin allant bien au-delà des catégories analytiques habituelles[21]. Cependant, elle est vouée à l'échec, puisque les traits grossiers que partagent ces formules ne sont que des similitudes de surface. Les différences sont telles qu'il n'est pas possible de démontrer une dérivation de l'une vers l'autre et d'établir une parenté réelle entre ces deux rythmes.

Force est de constater que le matériel musical ne corrobore pas le discours des Baka quant à l'origine bangando de cette formule de rythme, bien que d'autres éléments rituels – des acteurs, des actes, la gestion de l'espace et même des chants – présentent une filiation évidente. D'où viendrait alors cette formule polyrythmique visiblement étrangère qui a trouvé son chemin dans la version baka du rituel de circoncision ? Il devient ici nécessaire de situer la pratique rituelle de la circoncision *bèkà* dans son contexte global d'échanges rituels entre des cultures voisines localisées à l'extrême Sud-Est du Cameroun. En effet, ce rituel de circoncision peut également être observé chez d'autres populations non-pygmées de la région.

La formule polyrythmique kwelé djako : une parenté non conceptualisée ?

Mes recherches attestent la présence de ce rituel également chez les Kwelé habitant dans la région de Moloundou, de part et d'autre de la Dja. Ils partagent leur espace de vie avec les Baka au Sud du territoire bangando (cf. carte), et ils pratiquent le *bèkà* ensemble sous la direction des officiant kwelé (Joiris 1997-98 : 418).

Sur la piste Moloundou-Ndongo, où j'ai mené mes enquêtes dans les villages de Mingombe et de Lèkè, les Kwelé représentent deux sous-groupes, respectivement les Esel et les Djako. Ils attribuent l'origine du *bèkà* aux Kota du Congo dont ils l'auraient adopté soit directement, soit indirectement, en passant par les Bangando. La seconde hypothèse laisserait supposer que le matériel musical est identique ou semblable à

21. Périodicité (nombre de valeurs opérationnelles minimales, nombre de pulsations, nature (ir) régulière de la pulsation) ; rythme du tambour-enfant (nombre de frappes, nature (ir)régulière des frappes, ordre des frappes, nombre de catégories de frappes courtes) ; autre rythme (nombre de frappes, nature (ir)régulière des frappes, nombre de valeurs minimales par frappe).

celui des Bangando. Or, les matériaux collectés font apparaître que les deux sous-groupes ne pratiquent pas la même formule polyrythmique[22]. Celle des Kwelé Esel a des traits communs avec celle des Bangando :

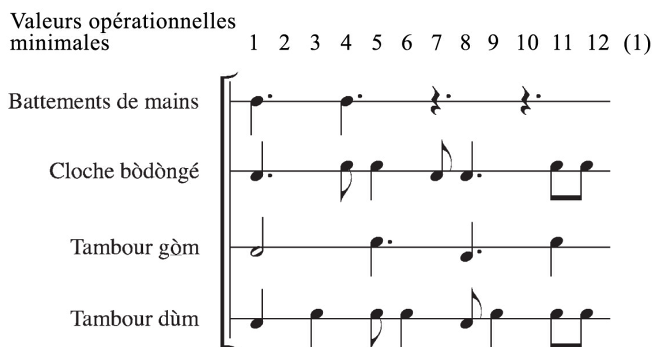


Fig. 3 : La formule polyrythmique des Kwelé Esel de Mingombé.

Elle a le même cadre métrique de douze valeurs minimales. La figure que les Bangando réalisent avec les mains et le tambour-enfant se retrouve déclinée de deux manières dans la version kwelé esel de la formule. Le lien entre pratiques rituelles bangando et esel se confirme donc au niveau de la formule de rythme.

La formule des Kwelé Djako s'en distingue considérablement, puisque – comme la version baka – elle est fondée sur un cadre métrique de neuf valeurs :

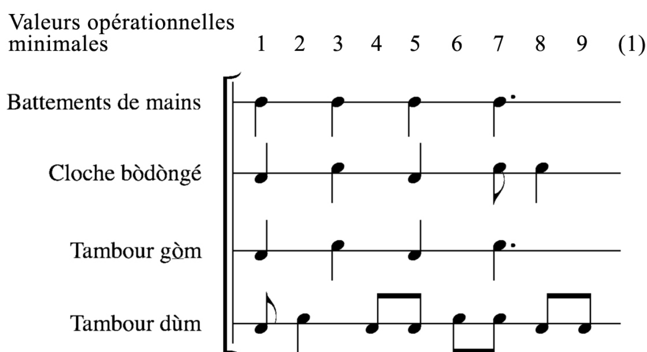


Fig. 4 : La formule polyrythmique des Kwelé Djako de Lèkè. La cloche peut intervertir la répartition des timbres.

22. Mon corpus consiste en deux séries d'enregistrements par village, enregistrées en 2006 et 2007, contenant tant des enregistrements analytiques des formules que des enregistrements conventionnels avec chants.

Répartie sur trois instruments et les battements de mains, elle est construite à partir de deux figures de rythme :

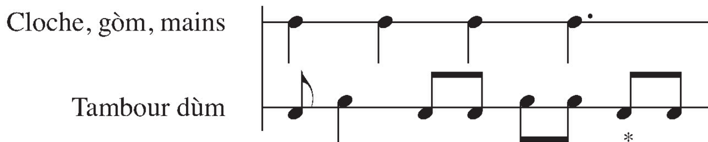


Fig. 5 : La formule polyrythmique des Kwelé Djako de Lèkè synthétisée.

La première figure est réalisée par la cloche, le tambour *gòm* et les battements de mains. Sur le plan des seules durées, se compose en 2+2+2+3 valeurs minimales. À regarder de près, la figure du tambour *dùm* est une formule dérivée de la première. Elle est monnayée et décalée d'une valeur minimale par rapport à la période. Sa répartition des hauteurs est inversée comparée à celle du tambour *gòm* :

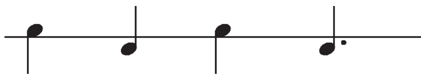


Fig. 6 : La figure du tambour *dùm* de la formule polyrythmique des Kwelé Djako de Lèkè.

La formule polyrythmique kwelé djako est donc entièrement fondée sur une seule figure rythmique réalisée simultanément de différentes manières. La comparaison avec la formule baka fait apparaître non seulement le même cadre métrique de neuf valeurs, mais également le même rythme asymétrique, emblématique du rituel de circoncision dans les deux cultures. L'emprunt de ce matériel musical se serait-il alors fait auprès des Kwelé, et qui plus est seulement auprès des Kwelé Djako ?

De multiples convergences avec le patrimoine musical kwelé

La comparaison terme à terme des formules polyrythmiques baka, bangando, kwelé esel et djako force le constat que, du point de vue formel de l'analyse musicale, la parenté de la formule baka s'établit avec une autre culture que celle qui est expressément mentionnée dans les dires des musiciens. La paramétrisation musicale révèle un axe de contact baka-kwelé djako qui n'est pas exprimé dans le discours. En effet, durant mes multiples séjours à Messéa[23], j'ai entendu parler de manière récurrente d'un axe de contact Baka-Bangando, mais jamais de relations avec les Kwelé.

23. 1999, 2000, 2002, 2006, 2007, 2009.

La proximité avec ces derniers se confirme cependant sur le plan d'autres paramètres musicaux. La métrique est assez semblable, mais elle comporte une plus grande variété chez les Kwelé. Alors que les autres paramètres internes importants (échelles, procédés polyphoniques) varient considérablement[24], les paramètres externes, et notamment les instruments de musique, révèlent un parallèle assez frappant avec l'instrumentarium habituellement attribué aux populations pygmées de la région. En effet, les Kwelé distinguent plusieurs types de poutres frappées, utilisent des baguettes pour frapper une partie rythmique autonome sur les flancs des tambours, et ont un type spécifique d'arc musical d'origine pygmée (Fürniss 2012b). Comme les Baka, et contrairement aux Bangando, ils enchaînent les chants d'un même répertoire avec une formule de transition chantée-criée. Sur le plan des répertoires, il est probable que les Baka ont également emprunté aux Kwelé le répertoire de divertissement *ampir*. D'origine gabonaise ou congolaise, selon les Baka de Messéa, il est également pratiqué sous le nom d'*ampyr* par les Kwelé Djako qui l'ont emprunté à leur tour au Congo.

À la recherche d'une connexion Baka de Messéa – Kwelé Djako...

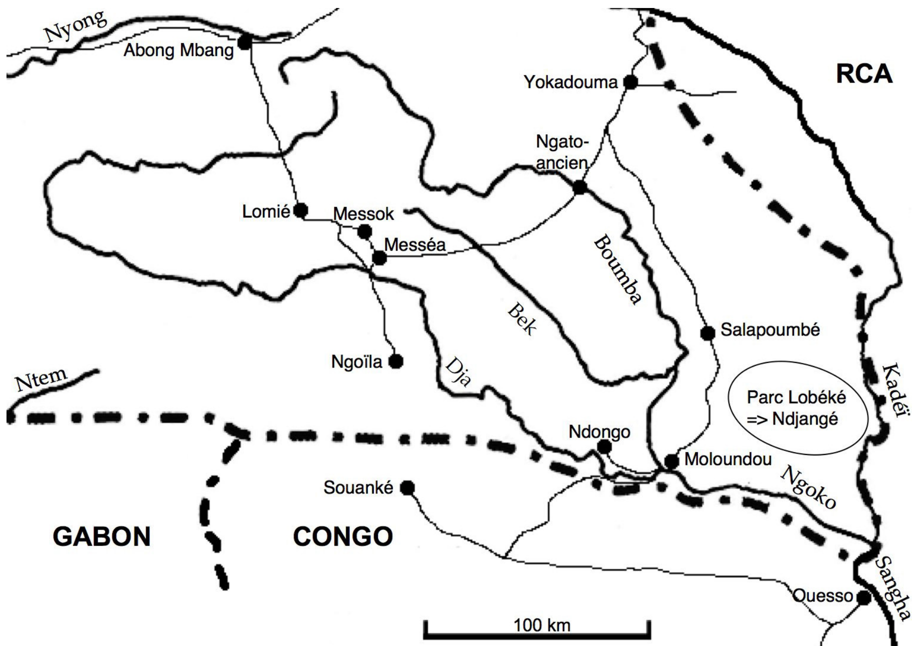
Les sources anthropologiques et ethnolinguistiques

Afin de pouvoir éclairer cet axe de contact non explicité, révélé par l'étude de la musique, nous devons sortir du cadre ethnomusicologique pour nous tourner vers les sources d'ordre historique. Nous devons en effet tenir compte de l'important mouvement de populations dans les dernières 150 années, car les Baka, comme les Bangando et les Kwelé, ne sont pas dans la région depuis très longtemps.

Comme il n'y a pas de publication spécifique à ce sujet concernant l'extrême sud-est du Cameroun, il est nécessaire de puiser les informations dans des recherches anthropologiques et ethnolinguistiques, heureusement suffisamment nombreuses. Elles contiennent des parties importantes consacrées à l'histoire des relations interethniques. Il s'agit notamment de Luc Bouquiaux & Jacqueline Thomas (1980) et de Serge Bahuchet (1992, 1993, 1996), pour ce qui est de l'histoire générale des migrations des peuples de la région, de Leon Siroto (1969, 1972) pour les Kwelé, de Christian Leclerc (2012) pour les Nzimé et les Baka de Messéa, ainsi que de Daou V. Joiris (1997-98, 2003), Stéphanie Rupp (2011), Marine Robillard (2010) et Takanori Oishi (2012, 2013) pour les relations entre Bangando, Kwelé et Baka sur les pistes concernées par mon enquête. En effet, il ne sera pas suffisant de questionner les grandes lignes des contacts

24. Échelles : baka = pentatonique ; kwelé = heptatonique. Procédés polyphoniques : baka = contrepoint ; kwelé = mouvement parallèle en intervalles de tierces.

interculturels, mais il se révélera nécessaire d'observer autant que possible jusqu'à la composition de la population des pistes, voire des villages.



Carte 2 : Réseau fluvial, pistes et localisations mentionnées (Cameroun, RCA, Congo, Gabon).

Suivant le tourbillon de l'histoire des migrations, cette recherche nous mènera sur les pistes forestières d'une part, mais aussi dans le réseau fluvial de l'Extrême Sud-Est du Cameroun, par lequel les populations sont arrivées là où nous les trouvons aujourd'hui : la Sangha, voie d'entrée par le bassin du Congo, qui naît à Ouesso de ses confluents Ngoko (venant de l'Ouest) et Kadéi (venant du Nord) ; la Ngoko, rencontre de la Dja (de l'Ouest) et de la Boumba (du Nord) peu en amont de Moloundou ; la Boumba qui intègre la Bek (venant du nord-ouest) ; du côté du versant atlantique, le Ntem qui longe les frontières septentrionales du Gabon et de la Guinée équatoriale (cf. carte 2). La piste la plus importante pour notre propos est celle qui longe la Dja de Moloundou vers l'Ouest jusqu'à Ndongo, principal village des Kwelé Djako. Les lieux dont les noms reviendront sont – outre Messéa, Moloundou et Ouesso – Ngato-ancien, Yokadouma, Souanké, Ngoila, Zoulabot II et Messok, fermant ainsi une boucle de points de repère importants tant pour l'histoire des populations que pour leurs interactions aujourd'hui.

L'installation des Baka dans la région et l'occupation de l'espace

Messéa, point de croisement de pistes et de gens

La première interrogation concerne les Baka de Messéa et leur(s) lieu(x) d'origine. Leclerc constate pour les Baka de l'arrondissement dans lequel se situe ce village que « presque tous ces groupes disent provenir de Ngato ou de Yokadouma situé à l'extrême sud-est du Cameroun » (Leclerc 2012 : 51-2). Pourtant, grâce aux données détaillées issues du recensement pluriannuel par le Père Dhellemmes au tournant des années 1970-80, Leclerc met au jour une composition hétérogène des Baka de Messéa. En effet, sa reconstitution de l'origine géographique des clans identifie trois groupes différents dont deux sont venus à Messéa du Nord-Ouest, fuyant probablement les Bulu auprès de qui ils s'étaient installés lors de leur migration est-ouest au tournant du XXe siècle. Un troisième groupe est venu directement d'un ancien village plus à l'Est, Messéa-ancien, où il avait déjà cohabité avec des Nzimé durant le conflit franco-germanique de 1914. Suite au réaménagement du territoire lors de l'époque coloniale, les Baka se sont installés avec les Nzimé dans la région de Messéa au début des années 1930 où, jusqu'en 1971, ils ont résidé en forêt à quelques kilomètres de la route (*ibid.* : 80-100).

Messéa-ancien se situe à quelques kilomètres de Ngato-ancien sur la piste qui relie Messéa à Yokadouma à travers les massifs forestiers (cf. carte 2). Cette piste est également la délimitation septentrionale du territoire des Baka de Messéa qui s'étend vers le sud-est sur un rayon d'une trentaine de kilomètres (*ibid.* : 183, 207).

La mobilité des Baka, moteur d'innovation

Que les interrelations entre Baka et d'autres populations remontent à plusieurs siècles est attesté par les travaux de Bouquiaux et Thomas (1980). Sur la base de données linguistiques et de données relevant de la littérature orale, les auteurs proposent une histoire du peuplement oubanguien. Un mouvement migratoire vers le Nord aurait fait suite aux pressions occidentales de la traite esclavagiste (*ibid.* : 810). Ainsi, depuis la région du Lac Tumba au Congo, les Baka auraient remonté la Sangha, accompagnant d'autres populations jusqu'au triangle Congo-RCA-Cameroun (*ibid.* : 812)[25]. L'arrivée des Baka au Cameroun est estimée par Bahuchet à la période entre 1850 et 1890 (Bahuchet 1993 : 127).

25. Dès leur arrivée, leur progression doit avoir rapidement continué assez loin vers l'Ouest. En effet, les premiers Occidentaux ayant mentionné les Baka les ont rencontrés entre 1890 et le début des années 1900, sur l'axe entre le Ntem, Moloundou et la Sangha, dans la partie Sud de leur actuelle aire de répartition (Joiris 1997-98 : 20).

Les Baka étant très mobiles, il n'est pas impossible qu'ils aient « bricolé » un rituel avec des éléments issus de plusieurs cultures différentes. Une telle hypothèse est plausible quand on connaît l'importance pour les Baka de la mobilité individuelle et familiale. Ainsi, tous les auteurs s'accordent sur l'importance des déplacements pour des visites familiales et cérémonielles qui nécessitent le regroupement de membres – parfois éloignés – d'un même clan (Joiris 1997-98 : 45). Les clans baka sont répartis sur l'ensemble du territoire (Leclerc 2012 : 74), ce qui fait se déplacer certains sur de très longues distances. Compte tenu du fait que les Baka côtoient seize sociétés villageoises différentes sur l'ensemble de leur territoire, Bahuchet considère comme « nécessité sociale » le fait d'entretenir des « relations soutenues entre les groupes locaux, d'un bout à l'autre de leur vaste domaine » (Bahuchet 1993 : 19). La mobilité implique des séjours plus ou moins longs dans des campements plus ou moins éloignés, lors desquels il n'est pas rare que les « visiteurs » apprennent les musiques et les danses en vogue dans la région pour ensuite les colporter dans leur région d'origine (Fürniss 2011a). L'apprentissage de la formule de rythme du *bèkà* se serait-il alors fait en pays kwelé ?

Le peuplement kwelé : mouvements de populations multiples et parfois contraires

La complexité de l'histoire migratoire des Kwelé est à l'origine de la diversité importante entre les sous-groupes dans lesquels j'ai mené les enquêtes ethnomusicologiques. Les Kwelé arrivent dans la région de Moloundou en provenance de plusieurs endroits du Sud et de l'Ouest et, semble-t-il, aussi en plusieurs vagues. Siroto est le premier à souligner l'instabilité de leur dénomination, ainsi que celle de la composition des groupes auxquels la dénomination renvoie (Siroto 1969 : 65). Selon lui, l'ethnonyme « BaKwele[26] » serait un terme forgé à l'intention de l'administration coloniale, regroupant plusieurs populations différentes (*ibid.* : 59).

Rupp (2011 : 264) et Robillard (2010 : 46) précisent que – outre les Djako (litt. « ceux de l'amont de la Dja ») et les Esel – il existe un troisième sous-groupe kwelé, les Djachɛ (litt. « gens de l'aval »). Venant du Sud le long de la Sangha, ils se seraient installés aux alentours d'Ouesso, sur la rive occidentale de la Sangha, puis se seraient dispersés sur les rives de la Ngoko jusqu'à Moloundou.

26. Selon Siroto, « BaKwele » serait la déformation lingala de l'autodésignation « BeKwyel ». Selon mes enquêtes, cette dernière est bəkwɛl (pl.) / məkwɛl (sg.).

Les Esel sont originaires de régions congolaises plus à l'Ouest, comme en témoigne la carte de Siroto (1972 : 59). Entre 1925 et 1932, ils auraient fui les travaux forcés du chemin de fer Congo-Océan et auraient rencontré les Djako et leurs Baka sur la rive camerounaise de la Dja (Robillard 2010 : 49). Ils ont fait une incursion plus au Nord, entre les rivières Bek et Boumba *(ibid.),* zone de contact avec les Bangando, avant de revenir vers la Dja. Cette proximité des Bangando serait-elle à l'origine de la parenté qu'entretiennent les formules de rythme du *bèkà* de ces groupes ?

Quant aux Djako, ils seraient arrivés sur ses rives actuelles à partir de la seconde moitié du XIXe siècle en descendant la Dja depuis l'Ouest (Robillard 2010 : 47). Ceci est confirmé par la tradition orale recueillie par Siroto au Congo dans les années 1960 : pour fuir les raids des Njem, les Kwelé se seraient orientés vers le Sud et l'Est (Siroto 1969 : 67). C'est à partir de 1928 qu'ils créèrent les villages actuels entre Moloundou et Ndongo (Robillard 2010 : 49). À l'heure actuelle, leur mobilité reste importante et diversifiée. Les Kwelé de Ndongo entretiennent d'étroits liens d'échange avec leurs cousins konabem de la région de Ngato-ancien et les Njem de la région de Ngoila (Oishi 2013[27]).

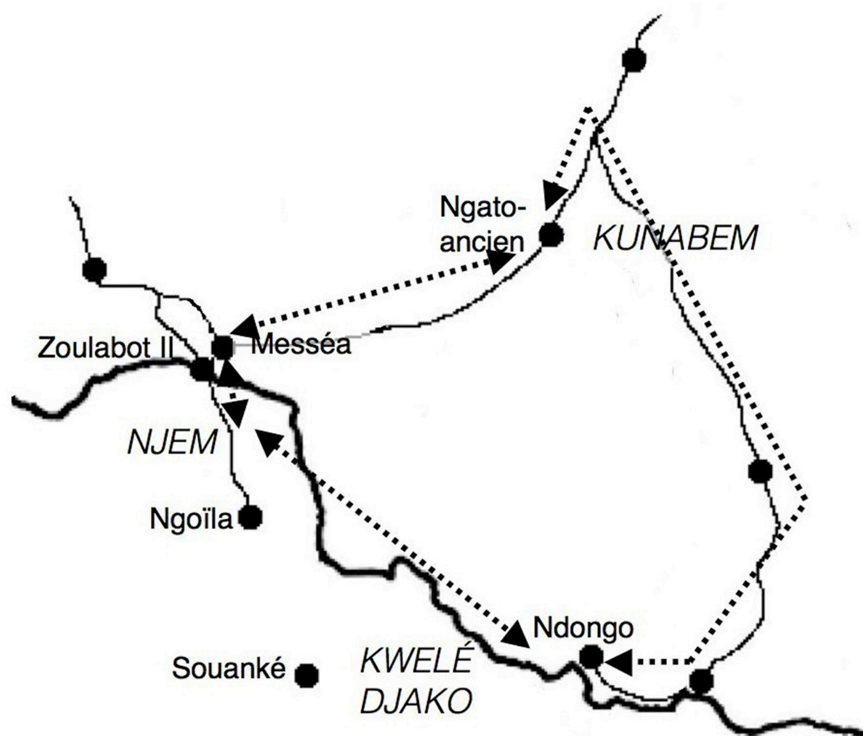
Au vu de la grande variabilité des origines des sous-groupes kwelé, il n'est donc plus tout à fait étonnant que les formules de rythme du *bèka* esel et djako présentent d'importantes différences (cf. plus haut « La formule polyrythmique djako »).

Convergence entre les réseaux matrimoniaux baka et kwelé

Il n'y a pas d'évidence de liens directs entre Messéa et l'aire kwelé actuelle. Toutes les relations semblent s'être tissées soit le long de la piste de Ngato-ancien, soit le long de celle qui relie Messéa à Zoulabot II, situé sur les rives de la Dja (cf. carte 3). Les relations dans les deux directions sont du plus grand intérêt pour nous, puisqu'elles établissent des liens indirects avec la région où habitent les Kwelé-Djako aujourd'hui.

Leclerc constate en 1998 des liens familiaux étroits entre des habitants de Messéa et ceux de Ngato-ancien. Ces derniers entretiennent également des alliances à l'heure actuelle avec les Baka de Ndongo (Oishi 2013). Oishi affirme également qu'une partie de ceux qui se disent Kwelé à Ndongo sont également de Ngato-ancien, mais d'origine konabem.

27. Comme cette thèse de Doctorat est en japonais que je ne maîtrise pas, Oishi m'a résumé les informations pertinentes pour mon sujet dans un courrier électronique le 2 mars 2014.



Carte 3 : Réseaux d'alliances baka et kwelé-djako entre Messéa et Ndongo.

Plus vers le Sud, des liens familiaux existent entre les Baka de Messéa et ceux de Zoulabot II (Leclerc 2012 : 197) et au-delà. Or, ces villages se trouvent dans la région dont les Kwelé-Djako de Ndongo sont originaires. Tel est le cas notamment pour le village de Ngoila, situé dans le prolongement de la piste de Messéa vers la Dja, puis sur un tracé qui mène – sur une plus grande distance – jusqu'à Souanké au Congo. Qu'il y ait eu des contacts directs durant les années 1920-30 entre les Baka et les Kwelé Djako dans la région où la piste de Messéa rencontre la Dja, cela est confirmé tant par Oishi (2012 : 117) que par Robillard (2010 : 48). Les enquêtes de cette dernière confirment que les Baka de la piste Moloundou-Ndongo sont venus de l'amont de la Dja *avec* les Kwelé Djako. Des mouvements réguliers vers ce secteur de la Moyenne Dja concernent autant les Kwelé de Ndongo que les Baka de Messéa et incluent aussi ceux qui vivent avec les Kwelé et les Njem dans le district de Souanké au Congo (Sato 1992).

La parenté entre la formule de rythme djako et celle des Baka de Messéa peut-elle alors être expliquée par ces relations indirectes et hypothétiques qui se dessinent ?

Relations interethniques et alliances variables

La piste bangando poursuivie

Revenons au discours des Baka de Messéa qui attribuent l'origine de leur rituel *bèkà* aux Bangando. Il convient d'interroger les alliances et les représentations des contacts interethniques dans cette mosaïque de l'Extrême Sud-Est du Cameroun que Robillard (2010 : 74) qualifie de « système social polyethnique ». Rupp (2011 : 90) y constate une grande variabilité – voire réversibilité – des identités et des relations[28].

Pourchassés par des trafiquants d'esclaves de la savane centrafricaine, les Bangando arrivent du Nord vers 1850. À la Kadéi et à la Boumba, au Nord de leur actuel zone d'habitation, les Bangando rencontrent un groupe Baka (Joiris 1997-98 : 22; Rupp 2011 : 68, 241) qui, selon Leclerc, aurait « poursuivi sa remontée [sur la rive gauche de la Sangha, puis de la Kadéi] jusqu'à l'amont du fleuve avant d'obliquer vers l'ouest et pénétrer au Cameroun vers Yokadouma » (Leclerc 2012 : 45). Ces Baka se joignent alors aux Bangando et à leur migration Nord-Sud pour se rediriger vers le Sud. C'est ce mouvement contraire que Leclerc nomme le « double peuplement » des Baka (Leclerc 2012 : 52).

Sur ce trajet, les Bangando rencontrent les Konabem, ainsi que d'autres Kwelé, ce qui fournit une autre hypothèse d'origine pour notre formule de rythme. Stephanie Rupp (2011 : 68-71) est la seule auteure à mentionner des Kwelé ayant séjourné au Nord de la Ngoko, en un lieu nommé Ndjangé qui se serait situé au centre de l'actuelle réserve de faune de la Lobéké. Ce serait le lieu d'origine des Baka vivant actuellement avec les Bangando du village de Dioula sur la piste Moloundou-Yokadouma[29]. Ils y auraient vécu en très grande proximité avec les Kwelé, dans un rapport d'amitié et d'entraide. Après le décès d'un chef kwelé, les groupes se seraient séparés. Les Kwelé seraient partis à Moloundou et les Baka se seraient dirigés vers l'Ouest, rejoignant les Bangando qu'ils ont rencontrés lors de campagnes de chasse près de Ndjangé. Auraient-ils alors apporté à la nouvelle cohabitation avec les Bangando des éléments culturels partagés auparavant avec les Kwelé... dont la formule de rythme ? Une telle hypothèse, bien qu'assez aléatoire au vu des informations à ma disposition, est néanmoins théoriquement possible. Le Bomin & Mbot (2012 : 286-7) fournissent un exemple d'un tel emprunt indirect à propos du rituel *ngi* d'origine fang, que les Koya ont emprunté auprès des Kwelé du Gabon.

28. Je ne vais pas entrer ici dans le sujet très épineux des rapports de domination qui se jouent à tout moment entre tous les acteurs. Il ne semble en effet pas primordial pour la question posée ; pour les relations interethniques et les positionnements sociaux qui en résultent, voir les écrits de Bahuchet, de Joiris, de Robillard, de Rupp et d'Oishi.
29. Ces faits lui ont été relatés par des Anciens qui sont nés à Ndjangé parmi les Kwelé et qui ont vécu le rapprochement avec les Bangando (Rupp 2011 : 72).

Circulation de rituels

Comme cela a déjà été mentionné plus haut, l'origine du rituel de circoncision *bèkà* semble se situer au Nord Congo. Il est l'un des rituels qui sont pratiqués par plusieurs ethnies de part et d'autre de la frontière entre le Cameroun et le Congo. Ils sont passés d'une culture à une autre, mais le sens des transmissions n'est pas toujours clair entre les Bangando et les Kwelé. Les représentations des uns et des autres font apparaître non seulement des cheminements variables, mais aussi des revendications de la propriété initiale de part et d'autre. Sujets à désaccords, ces représentations sont certainement le résultat de positionnements identitaires variables, ce qui rend les données des différents chercheurs difficilement conciliables dans le détail.

Ainsi, les Kwelé Djako me disent qu'ils auraient emprunté le *bèkà* directement aux Kota, information allant dans le même sens que celle donnée par Joiris qui en situe l'emprunt vers 1915 au Nord-Congo (Joiris 1997-98 : 308). Selon Rupp (2011 : 172-3), les Kwelé auraient reçu le *bèkà* des Kota par l'intermédiaire des Sangha-Sangha. Ensuite, ce serait les Kwelé qui l'auraient transmis aux Bangando et à d'autres habitants de la forêt de Lobéké.

Mes interlocuteurs kwelé esel donnent une autre version, contraire à la précédente : ils auraient emprunté le *bèkà* aux Bangando qui, eux, l'auraient reçu des Kota[30]. Rupp (2011 : 172-3), démontre, à son tour, que les Bangando défendent effectivement fermement le point de vue d'en être les propriétaires initiaux, et d'être les initiateurs des Kwelé.

Ces positionnements divergents s'accordent néanmoins sur deux points : (1) le rituel de circoncision *bèkà* vient du Nord-Congo, probablement des Kota et (2), les Baka ne jouent pas de rôle dans la transmission de ce rituel. Qui plus est, il est possible que les deux versions soient vraies. La diversité des patrimoines musicaux des Bongo du Gabon, suite au morcellement de leur habitat, montre que deux sous-groupes d'une même population peuvent acquérir la même pratique musicale de deux sources différentes[31].

La circoncision kwelé avant le *bèkà ?*

Nous ne savons pratiquement rien sur la circoncision kwelé avant l'adoption du *bèkà*. Il semble qu'aux alentours de 1900, la circoncision était marginale dans le dispositif rituel dominé par des rituels guerriers et le culte des ancêtres (Joiris 1997-98 : 308). C'est ce que le travail de Siroto (1969, 1972) sur les masques kwelé semble confirmer.

30. Il en serait de même pour le rituel *(è)dìò* dont Siroto écrit que les Kwelé l'auraient emprunté directement avec le *ndyii* lorsqu'ils séjournaient en pays kota (1969 : 302).
31. Le Bomin, communication personnelle, 5 mai 2014.

Le Chef de la subdivision de Souanké au Congo, M. Guéna, témoigne en 1938 de la circoncision chez les Kwelé de son district. Sans mentionner le nom de la cérémonie, il la décrit complexe, durant au moins une veillée et une journée. Comme pour le *bèkà*, il y a plusieurs groupes de danseurs à des endroits différents, dont un groupe de femmes, chantant et dansant à part. Une association rituelle ayant des danses spécifiques crée une ambiance de forte tension avec de grands déplacements, des cris et le jeu des tambours. Comme chez les Bangando, l'espace de circoncision est délimité seulement par des hommes circoncis.

Un peu plus de vingt ans plus tard, dans la même région, Siroto mentionne des masques venant danser pour la circoncision (Siroto 1972 : 65) : les esprits *ekuk*, et notamment le masque *mpwuli*, un casque avec des cornes qui sortait pour les cérémonies de circoncision ou mort d'un notable (Siroto 1969 : 290). Le terme de *bèkà* n'est pas mentionné, ni les relations interethniques concernant ce rituel particulier[32]. Nous ne pouvons donc ni affirmer, ni infirmer qu'il s'agit déjà de cérémonies *bèkà*, même si certains de leurs aspects y ressemblent.

Messéa – Ndongo, par l'Ouest ou par le Nord

Au stade actuel des connaissances des contacts et alliances interethniques dans la région du Sud-est Cameroun, il n'est pas possible d'apporter une réponse à notre question de l'origine de la formule de rythme *bèkà* des Baka de Messéa. Face au kaléidoscope géoculturel apparemment en constant mouvement, nous ne pouvons que déclarer forfait et nous rallier à Leclerc qui résume la situation en parlant de

> [...] processus complexes d'assimilation, de changements de noms, d'emprunts de langue, de cohabitations, ou encore de migrations et de fuites devant l'esclavage qui, par vagues successives, par flux et par reflux, rendent impossible une reconstruction précise des mouvements et alliances ayant déterminé historiquement l'identité actuelle de ces groupes. (Leclerc 2013 : 38)

Notre formule de rythme dans son contexte rituel semble être un parfait indicateur des multiples déplacements individuels et collectifs tant des Baka que des Bangando et des Kwelé le long des principales voies terrestres et fluviales qui permettent de relier Messéa à l'aire bangando et kwelé-djako. En l'absence d'informations sur le groupe bangando précis qui

32. Il est d'ailleurs très étonnant que Siroto ne mentionne jamais de Pygmées, alors qu'il retrace les migrations et les multiples interactions avec l'ensemble des populations du Nord-Congo et du Nord-Est-Gabon. Effectivement, plusieurs groupes pygmées différents vivent dans cette même région (Sato 1992).

serait à l'origine du transfert, trois hypothèses se dégagent pour expliquer la présence d'un rythme kwelé au milieu d'éléments bangando :

1) Provenant des Bangando de la région de Dioula, ce rythme serait la trace d'une influence que les Kwelé auraient eue sur les Baka quand ils ont vécu ensemble à Ndjangé, avant que ces derniers se soient ralliés aux Bangando.

2) Il serait le résultat d'un contact indirect par les alliances matrimoniales que les Baka de la région de Ngato-ancien entretiennent à la fois avec ceux de Messéa et ceux de Ndongo. Ce serait alors la connaissance de la version kwelé djako du rituel qui aurait fourni la formule de rythme au moment de l'introduction du rituel bangando chez les Baka de Messéa. Cette connaissance peut aussi avoir été portée à Ngato-ancien par les Kwelé-Djako eux-mêmes, en visite chez leurs parents konabembé installés dans la région[33].

3) Il pourrait s'agir d'une trace mnésique (Bornes-Varol & Fürniss 2011 : 458), c'est-à-dire d'une réminiscence d'anciennes alliances rituelles entre Baka et Kwelé de la Moyenne Dja.

S'il est peut-être possible d'établir la prévalence d'une de ces hypothèses sur les autres, on peut aussi affirmer qu'aucune d'elles n'est vraiment concluante. La raison de la présence d'une formule de rythme plutôt kwelé djako dans un rituel d'origine bangando ne peut pas être expliquée. Toutefois, le fait d'avoir dégagé cet élément musical en contradiction avec le discours explicite et répété des musiciens et de l'avoir suivi à la trace a permis d'apporter un autre éclairage sur la complexité des interactions entre populations, clans et individus dans le Sud-Est du Cameroun. Il a permis de constater la stabilité du matériel musical chez les Bangando. Chez les Kwelé, cet élément musical réalisé différemment dans les sous-groupes Esel et Djako, révèle leurs histoires migratoires et identitaires différentes. Pour les Baka, l'impossibilité de dégager une hypothèse concluante reflète une réalité géographique et démographique. Les populations voisines, minoritaires, « occupent, regroupées en îlots, le domaine forestier baka » (Leclerc 2012 : 53). La culture des Baka qui vivent tout autour de ces îlots est diversifiée par des interactions locales mais maintient un noyau homogène entretenu grâce aux fréquentes alliances matrimoniales sur tout le territoire.

33. Les Nzimé de Messéa étant en fait également d'origine konabembé – descendants d'anciens captifs des Nzimé à proprement parler (Leclerc 2012 : 95) –, Monica Graziani, spécialiste de l'histoire des Nzimé, a avancé l'hypothèse que les Baka auraient emprunté la formule auprès des Nzimé à Messéa (M. Graziani, échanges de courriers électroniques, 4-13 avril 2014). Cette hypothèse me semble pourtant à écarter, car la participation des Nzimé au rituel du *bèkà* des Baka est passive (Fürniss 2011a). Qu'ils aient été vecteurs de transmission de cette formule de rythme est donc plutôt invraisemblable.

En essayant de corroborer le discours des musiciens par l'analyse du matériau musical, nous avons mis le doigt sur un processus de bricolage qui a doublé le processus d'emprunt et que l'on n'aurait pas soupçonné sans analyse musicale. Outre une nouvelle forme du rituel de circoncision qui contribue à la régionalisation du patrimoine musical et rituel baka, ce travail a notamment mis en lumière l'ampleur des relations familiales et interethniques. Il a révélé la pertinence et la productivité des réseaux de relations pluriethniques qui, partant de Messéa, d'une part, et de Ndongo, d'autre part, se rejoignent par l'Ouest dans la Moyenne Dja et par le Nord dans la région de Ngato-ancien.

La formule de rythme baka semble être l'expression d'un métissage résultant de multiples va-et-vient des Baka sur de longues distances à travers leur territoire. Si, dans ce cas précis, le rythme ne véhicule pas le souvenir d'un événement ou d'un contact occulté ou oublié, il est néanmoins, à chaque réalisation, la réactualisation d'un réseau culturel plus vaste dans lequel les musiciens sont ancrés par leurs alliances de parenté au sein de la société baka et de pseudo-parenté avec des membres des nombreuses sociétés voisines.

POUR REVENIR À LA THÉORIE ET AUX OUTILS D'ANALYSE

Deux démarches président à la recherche présentée dans la deuxième partie de cet article : la distinction nette entre les différents plans analytiques au moment d'aborder l'emprunt du rituel *bèkà*, et la vérification auprès de la culture-source du degré de transformation des éléments empruntés. La séparation des paramètres qui composent le complexe rituel – association rituelle, spatialité, actes, participants, instruments, langage musical et danse – et la confrontation de la représentation verbalisée avec l'analyse formelle des éléments a permis d'illustrer en quoi la systématique musicale peut se révéler utile pour dégager des marqueurs musicaux de migrations ou de contacts. C'est dire qu'une telle approche soutient l'émancipation de l'analyse musicale en tant que fournisseur de marqueurs au même titre que la linguistique ou la technologie.

Ceci n'est pas si nouveau en soi, car, comme le dit Charles-Dominique (2009 : 22), la « musicologie savante de l'oralité » se trouve aussi « contrainte de puiser dans l'étude des styles vocaux et instrumentaux traditionnels ». En d'autres termes, la musicologie « non-exotique » s'est appropriée une telle démarche depuis longtemps. De même, les ethnomusicologues disposant de sources écrites, et tout particulièrement ceux du domaine européen, suivent cette voie depuis des décennies, comme en témoigne la création du groupe de recherche sur les sources des musiques folkloristes de l'ICTM en 1967 (Ziegler 2010). Pour les

musiques de tradition orale africaines, il était nécessaire d'identifier, voire de développer les outils conceptuels et méthodologiques qui permettent d'entamer une telle recherche analytique formelle. Ces outils sont désormais disponibles et rodés. À l'instar de l'archéologie musicale et de l'iconographie, qui abordent l'évolution formelle des instruments de musique, la systématique et la catégorisation musicales sont des outils pour aborder l'évolution des langages musicaux.

Leclerc met en garde devant la délicate reconstitution du passé depuis le présent : « [...] une telle démarche implique d'accepter le risque de projeter sur le passé une image dont la légitimité et la cohérence n'appartiennent qu'au présent » (Leclerc 2012 : 55). Dans le domaine de la musique, il me semble que l'approche paramétrée est un garde-fou contre un tel risque.

La paramétrisation à la base de la catégorisation permet de décrire les articulations entre les différents éléments qui forment système au moment de l'observation, d'en dégager ceux qui sont plus stables, tout comme ceux qui sont le plus susceptibles de modifications. Ces dernières, produites sous l'impulsion d'une innovation créatrice du moment ou par voie de processus d'emprunt à plus long terme, sont envisagées comme faisant intégralement partie de la dynamique du système. La prise en compte de la dynamique culturelle à travers les paramètres musicaux permet d'observer en temps réel, si la recherche est ancrée dans une démarche anthropologique plus vaste, le façonnage de nouvelles traditions. L'étude du rituel de ciconcision *bèkà* dans la culture des Baka de Messéa en est un bon exemple. C'est sur cette base d'observation des mécanismes de changement qu'il est possible de fonder des hypothèses quant à des évolutions antérieures.

Ainsi, loin de vouloir figer les cultures traditionnelles dans des constellations formelles immobiles, cette démarche permet d'identifier des caractéristiques dynamiques propres aux pratiques musicales. En mettant en valeur les connaissances spécifiques relatives aux matériaux musicaux, elle fournit un éclairage particulier sur l'attitude des cultures par rapport au changement, sur l'émergence de nouvelles traditions et sur leur inscription dans le tissu des échanges interculturels.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Alagoa E. J., 1972, Le chant comme source d'information historique, in Diouldé Laya (éd.), *La tradition orale : problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine,* Niamey, Centre régional de documentation pour la tradition orale : 176-188.

Alexandre Pierre, 1974, Introduction to a Fang Oral Art Genre: Gabon and Cameroon mvet, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 37 : 1-7.

Alvarez-Pereyre Frank, 2003, *L'exigence interdisciplinaire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Arom Simha, 1984, Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale : périodicité, mètre, rythme et polyrythmie, *Revue de Musicologie* 70 (1) : 5-36.

— 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, Selaf, 2 vol.

Arom Simha, Fernando Nathalie, 2002, L'ethnomusicologie est-elle condamnée à rester une science « molle » ?, *in* Jean-Marc Chouvel, Fabien Lévy (éd.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris, L'Harmattan/Ircam : 427-450.

Arom Simha, Fernando Nathalie, Fürniss Susanne, Le Bomin Sylvie, Marandola Fabrice, Molino Jean, 2008, La catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale, *in* Frank Alvarez-Pereyre (dir.), *Catégories et Catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*, Louvain-Paris, Peeters : 273-313.

Aubert Laurent, Charles-Dominique Luc, 2009, Introduction, *Mémoire, traces, histoire*, *Cahiers d'Ethnomusicologie* 22 : 11-14.

Bahuchet Serge, 1992, *Histoire d'une civilisation forestière I. Dans la forêt d'Afrique Centrale : les Pygmées Aka et Baka*, Louvain-Paris, Peeters.

— 1993, *Histoire d'une civilisation forestière II. La rencontre des agriculteurs : les Pygmées parmi les peuples d'Afrique Centrale*, Louvain-Paris, Peeters.

— 1996, Fragments pour une histoire de la forêt africaine et son peuplement : les données linguistiques et culturelles, *in* Claude Marcel Hladik, Annette Hladik, Hélène Pagézy, Olga F. Linares, Georges J. A. Koppert, Alain Froment (dir.), *L'alimentation en forêt tropicale : interactions bioculturelles et perspectives de développement*, Paris, Unesco : 97-119.

Bahuchet Serge, Thomas Jacqueline M. C., 1986, Linguistique et histoire des Pygmées de l'Ouest du bassin congolais, *Sprache und Geschichte in Afrika* 72 : 73-103.

Binam Bikoi Charles, 2007, *Mpomo, le prince de la grande rivière : Épopée nzimé du Cameroun*, Paris, Karthala.

Bonhomme Julien (éd.), 2006, *Le Miroir et le Crâne. Parcours initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*, Paris, Éditions du CNRS.

Bonhomme Julien, De Ruyter Magali, Moussavou Guy-Max, 2012, Blurring the Lines. Ritual and Relationships between Babongo Pygmies and Their Neighbours (Gabon), *Anthropos* 107 : 387-405.

Bopda Athanase, 2001, De l'usage de fonds mythiques dans les remaniements territoriaux en Afrique et au Cameroun, *Cahiers de géographie du Québec* 45 (126) : 451-478.

Bornes-Varol Marie-Christine (éd.), 2011, *Choc des langues et des cultures ? Un discours de méthode*, Vincennes, PUV.

BORNES-VAROL Marie-Christine, FÜRNISS Susanne, 2011, Une méthodologie pour l'étude des situations de contact, *in* Marie-Christine Bornes-Varol (dir.), *Choc des langues et des cultures ? Un discours de méthode*, Vincennes, PUV : 425-495.

BOYER Pascal, 1988, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang,* Paris, Société d'ethnologie.

BOUQUIAUX Luc, THOMAS Jacqueline M. C., 1980, Le Peuplement oubanguien. Hypothèse de reconstruction des mouvements migratoires dans la région oubanguienne d'après les données linguistiques, ethnolinguistiques et de tradition orale, in Larry M. Hyman, Jan Voorhoeve, Luc Bouquiaux (éd.), *L'expansion bantoue*, Paris, Sélaf, vol. 3 : 807-824.

Cahiers d'Ethnomusicologie 22, 2009, *Mémoire, traces, histoire*.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, 2009, Ethnomusicologie et histoire : deux *artes memoriae*, *Mémoire, traces, histoire*, *Cahiers d'Ethnomusicologie* 22 : 15-34.

DAMON-GUILLOT Anne, 2014, Bourdonnements des insectes et musique de David : image sonore de l'Éthiopie chez le père franciscain Remedius Prutký (1752), *Afriques* [En ligne], http://afriques.revues.org/1521, consulté en novembre 2014.

DAMPIERRE Éric, 1987, *Satires de Lamadani*, Paris, Armand Colin.

DEMOLIN Didier, 1990, *Chants de l'orée de la forêt. Polyphonies des Pygmées Efe*, CD, Fonti Musicali (fmd 185).

ENO BELINGA Samuel-Martin, 1965, *Littérature et musique populaires en Afrique noire*, Paris, Éditions Cujas.

EPELBOIN Alain, AMBÈSE Joseph, LE BOMIN Sylvie, MIMBAYE Denis, 2006, *Chronique des Pygmées Bakoya, avril 2006 (Mékambo, Gabon),* DVD, Paris, Prod. SMM, CNRS-MNHN, Libreville Gabon, MINAPYGA & UOB.

FÜRNISS Susanne, 2008, The adoption of the circumcision ritual *bèkà* by the Baka-Pygmies in Southeast Cameroon, *African Music* 8 (2) : 94-113.

— 2011a, L'emprunt d'un rituel, *in* Marie-Christine Bornes-Varol (dir.), *Choc des langues et des Cultures ? Un discours de la méthode*, Vincennes, PUV : 156-177.

— 2011b, Partages et emprunts de musiques rituelles au Sud-Est Cameroun, *in* Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin, Gordon E. Smith (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, PUM : 313-328.

— 2012a, Musiques aka et baka : une parenté de référence, *Identités « pygmées » dans un monde qui change : questions et recherches actuelles*, *Journal des Africanistes* 82 (1-2) : 107-136.

— 2012b, Morphologies et usages : la harpe-en-terre d'Afrique centrale face à la classification universelle des instruments de musique, in Ignace de Keyser (dir.), Annual Meeting of the International Committee of Musical Instruments Museums and Collections, Tervuren, MRAC : 9-20, http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/online.

— 2014, Diversity in Pygmy Music. A Family Portrait, *in* Barry S. Hewlett (ed.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin: Culture, History and Biology of African Pygmies*, New Brunswick, Rutgers : 187-218.

— [À paraître], Hornbostel and me. Expectations towards historical recordings of the Ewondo drum language (South Cameroon), *in* Susanne Ziegler, Ingrid Akeson, Gerda Lechleitner, Susana Sardo (ed.), *Historical sources and contemporary fieldwork in ethnomusicology – relationship, dialogue, mutual benefit*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing.

Fürniss Susanne, Joiris Véronique Daou, 2011, A dynamic culture : ritual and musical creation in Baka Context, *Before Farming [Online version]* 2011 (4), article 3 : 1-12.

Fürniss Susanne, Lussiaa-Berdou Claire, 2004, *Bèkà. Rituel de circoncision chez les Baka occidentaux du Cameroun*, site internet, http://www.vjf.cnrs.fr/lms/sf/accueil.htm.

Gabry-Thienpont Séverine, 2013, *Anthropologie des musiques coptes en Égypte contemporaine. Tradition, identité, patrimonialisation*, Thèse de Doctorat, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre.

Guéna 1938, La circoncision chez les Bakouélés (subdivision de Sembé-Souanké), *Bulletin de la Société des Recherches Congolaises (Brazzaville)* 25 : 169-174.

Hirigoyen Bidart Marie, 2012, *Le chant basque monodique (1897-1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales*, Thèse de Doctorat, Toulouse, Université de Toulouse 2 Le Mirail.

Identités « *pygmées* » *dans un monde qui change : questions et recherches actuelles* [dossier collectif], 2012, *Journal des Africanistes* 82 (1-2) : 5-205.

Joiris Véronique D., 1996, A comparative approach to hunting rituals among the Baka Pygmies, *in* Susan Kent (ed.), *Cultural Diversity among 20th Century Foragers*, Cambridge, Cambridge University Press : 245-275.

— 1997-1998, *La chasse, la chance, le chant. Aspects du système rituel des Baka du Cameroun*, Thèse de Doctorat, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles.

— 2003, The framework of Central African Hunter-Gatherers and neighbouring societies, *African Study Monographs, Suppl.* 28 : 57-59.

Le Bomin Sylvie, 2000, *Le patrimoine musical des Banda Gbambiya (République Centrafricaine). Catégorisation - Systématique de la musique pour xylophones*, Thèse de Doctorat, Paris, EHESS, 2 vol.

— 2002, *Nuits de Bwiti, Culte des ancêtres des Tsogho du Gabon*, Programme du Festival de Radio France et Montpellier, Musée du Quai Branly.

— 2004a, *Musiques bateke. Mpa atege. Gabon*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sépia.

— 2004b, Ameya : méthode et perspectives comparatives en ethnomusicologie, in Pascal Boyeldieu, Pierre Nougayrol (éd.), *Langues et cultures : terrains d'Afrique. Hommage à France Cloarec-Heiss* : 13-24.

Le Bomin Sylvie, Lecointre Guillaume, Heyer Évelyne, [À paraître], Phylogenetic evidence of vertical transmission in music, *Proceedings of the Royal Society B. [Biological Sciences].*

Le Bomin Sylvie, Mbot Jean-Émile, 2011, Identité musicale et absence de territoire : le cas des Pygmées du Gabon, *in* Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin, Gordon E. Smith (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, PUM : 279-293.

— 2012a, The musical heritage of the Gabon Bongo: heritage under influence, *Before Farming [Online version]* 2012 (1), article 3 : 1-19.

— 2012b, Sur les traces de l'histoire des Pygmées du Gabon : résultat de cinq ans de prospection, *Identités* « *pygmées* » *dans un monde qui change : questions et recherches actuelles*, *Journal des Africanistes* 82 (1-2) : 277-318.

Lechaux Émeline, 2015, *Tisser le fil de la mémoire. Contribution à l'histoire des répertoires musicaux des cérémonies de bwétè chez les Mitsogo du Gabon*, Thèse de Doctorat, Paris et Libreville, EHESS et UOB, 3 vol.

Leclerc Christian, 2012, *L'adoption de l'agriculture chez les Pygmées baka du Cameroun. Dynamique sociale et continuité structurale*, Paris et Versailles, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme et Éditions Quæ.

Lieth Philipp Margot (ed.), 1989, *Ethnomusicology and the Hisorical Dimension.* Papers presented at the ESEM, London 20-23 May 1986.

Lortat-Jacob Bernard, Rovsing-Olsen Miriam, 2004, Argument. Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire, *Musique et anthropologie*, *L'Homme* 171-172 : 7-26.

Mary André, 1983, *La naissance à l'envers. Essai sur le rituel du Bwiti fang au Gabon*, Paris, L'Harmattan.

Mifune Marie-France, 2012, *Performance et construction identitaire. Une approche interdisciplinaire du culte du* bwiti *chez les Fang du Gabon*, Thèse de Doctorat, Paris et Libreville, EHESS et UOB, 2 vol.

Molino Jean, 1995, Un nouveau paradigme en ethnomusicologie, *in* Vincent Dehoux, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière, Frédéric Voisin (éd.), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters : 197-209.

Oishi Takanori, 2012, Cash Crop Cultivation and Interethnic Relations of the Baka Hunter-Gatherers in Southeastern Cameroon, *African Study Monographs, Suppl.* 43 : 115-136.

— 2013, *Interactions between Farmers and Hunter-Gatherers in Southeastern Cameroon: Dynamics of Ethnic Boundaries Under the Penetration of Market Economy (en japonais)*, Thèse de Doctorat, Kyoto, Kyoto University.

Ollomo Ella Régis, 2011, *Un Mvet d'Akue Obiang*, *Livre 1*, Paris, L'Harmattan.

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen - RTMMAM, 2010 (4) et 2011 (5), *Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission*, Hadath-Baabda (Liban), Université Antonine.

Rappoport Dana, 2009, *Chants de la terre aux trois sangs. Musiques rituelles des Toraja de l'île de Sulawesi (Indonésie)*, Paris, Maison des Science de l'Homme / Épisthèmes, 2 vol., 1 DVD.

Rice Timothy, 2005, Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ?, *in* Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle. 3. Musiques et cultures*, Paris-Arles, Cité de la Musique-Actes Sud : 137-163.

Robillard Marine, 2010, *Pygmées Baka et voisins dans la tourmente des politiques environnementales en Afrique centrale*, Thèse de Doctorat, Paris, MNHN, en ligne : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/86/34/20/PDF/ThèseMRobillard-2010.pdf

Rupp Stephanie, 2011, *Forests of belonging: Identities, ethnicities and stereotypes in the Congo River Basin*, Seattle and London, University of Washington Press.

Sachs Curt, 1943, *The Rise of Music in the Ancien World, East and West*, New York, Norton.

Sallée Pierre, 1985, *L'arc et la harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon* Thèse de 3^e^ cycle, Nanterre, Université de Paris X-Nanterre, en ligne http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers12-12/010012091.pdf

Sato Hiroaki, 1992, Notes on the distribution and settlement pattern of hunter-gatherers in Northwestern Congo, *African Study Monographs* 13 (4) : 203-216.

Schaeffner André, 1936, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale,* Paris / La Haye, Mouton.

Schneider Marius, 1934, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Berlin, J. Bard.

Siroto Léon, 1969, *Masks and social organization among the Bakwele people of Western Equatorial Africa*, Thèse de Doctorat, New York, Columbia University.

— 1972, Gon: A Mask Used in Competition for Leadership among the BaKwele, *in* Douglas Fraser, Herbert M. Cole (eds.), *African Art & Leadership*, Madison, Milwaukee, and London, The University of Wisconsin Press : 57-77.

Trésor de la Langue Française informatisé, ATILF - CNRS / Université de Lorraine, www.atilf.fr

Turnbull Colin M., 1961, *The Forest People: A Study of the Pygmies of the Congo*, New York, Simon and Schuster.

Voisin Frédéric, Cloarec-Heiss France, 1995, Échelles musicales et données linguistiques : Vers une histoire des sociétés oubanguiennes, *in* Vincent Dehoux, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière, Frédéric Voisin (éd.), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters : 119-140.

Ziegler Susanne, 2006, *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

— 2010, Historical Sources in the History of Ethnomusicology – A critical Review, *in* Susanne Ziegler (ed.), *Historical Sources and Source Criticism*, Stockholm, Svenskt Visarkiv : 15-30.

Zwè Nguéma, Pepper Herbert, De Wolf Paul, De Wolf Paule, 1972, *Un mvet de Zwè Nguéma: chant épique fang*, Paris, Armand Colin.

ETHNOMUSICOLOGIE ET HISTOIRE

Susanne FÜRNISS — *Les musiques du Sud-Est Cameroun, reflets d'une histoire mouvementée*

Maho SEBIANE — *Entre l'Afrique et l'Arabie : les esprits de possession sawahili et leurs frontières*

Claire LACOMBE — *Les archives sonores comme terrain d'investigations : l'exemple des xylophones fang*

Madeleine LECLAIR — *Musique et histoire d'une société initiatique. L'exemple des yorùbá du centre-ouest du Bénin*

Hugo FERRAN — *Chanter et dire l'identité. Les ambivalences identitaires des Maale évangéliques de 1960 à nos jours*

ÉTUDES ET RECHERCHES

Bernard Aristide BITOUGA — *Projets de développement et réactivation des conflits entre les Pygmées Bakola/Bagyeli et leurs voisins Ngumba et Ewondo*

Elieth EYEBIYI — *La lutte contre la corruption comme objet d'études en socio-anthropologie : une perspective théorique et empirique*

MÉLANGES

Notes et documents

Christian SEIGNOBOS — *Les derniers xylophones des monts Mandara*

Claire Cécile MITATRE — *Écriture engagée au Sahara occidental*

Claude-Hélène PERROT — *La renaissance d'un livre :* Les Anyi-Ndényé et le pouvoir aux XVII[e] et XIX[e] siècles

Hommage à Michel Izard (1931-2012)
par Olivier HERRENSCHMIDT, Alfred ADLER, Charles-Henry PRADELLES DE LA TOUR, Emmanuel TERRAY, Gérard LENCLUD, Dominique CASAJUS, Fabio VITI

Anthropologie visuelle, Elara BERTHO, Michel TABET

Conférence des Africanistes, Cécile LEGUY

In Memoriam (Jean Capron)

Comptes rendus

Ouvrages reçus

Informations

Erratum

ISSN 0399-03-46
ISBN 978-2-908948-42-4
27,50 €



COUVERTURE : ANTOINE GROBORNE